



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„The Farm Security Administration –
Dokumentarfotografie oder Propaganda der
amerikanischen Regierung“

Verfasserin

Tina Hauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 317
Theater- Film- und Medienwissenschaften
Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Danksagung

Wer hätte das gedacht, meine Zeit der Diplomarbeit - Schreibens neigt sich nun dem Ende zu. Ein besonderer Dank für die Hilfe, sei es durch mentale Unterstützung oder durch Korrekturlesen am Ende meiner Arbeit, gilt folgenden Familienmitgliedern und Freunden:

Jens, danke dafür, dass du einfach da warst und mich so sein lässt, wie ich bin.

Mama, ich danke dir für deine wertvollen Tipps und fürs Korrekturlesen.

Omi, danke, dass du mich immer weiter angetrieben hast, wenn ich nicht mehr konnte.

Ein riesengroßes Dankeschön bekommt an dieser Stelle Karry. Danke fürs Zuhören, fürs immer da sein, fürs mich sein lassen, wie ich bin, fürs Korrekturlesen, für die wertvollen Tipps, fürs Vorantreiben,... Ab jetzt gibt's wieder andere Themen ☺

Tante Erni, dir möchte ich auch für deinen Enthusiasmus, mir mit den englischen Texten zu helfen, ganz herzlich danken.

Danke Tschulie, du hast mir mit deiner fachmännischen Hilfe in letzter Sekunde das Leben gerettet.

Ich bitte um Verständnis, dass ich nicht alle näheren Personen in meinem Umkreis persönlich nennen kann, aber es darf sich jede/r Einzelne davon angesprochen fühlen.

Gender Erklärung

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Diplomarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewendet. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich eidesstattlich, dass die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst wurde. Ich habe alle direkten und indirekten Zitate deutlich gekennzeichnet und die Quellen im Literaturverzeichnis korrekt angegeben.

Inhalt

Danksagung	3
Gender Erklärung.....	5
Eidesstattliche Erklärung	5
1) Einleitung	9
2) Die Dokumentarfotografie	13
2.1. Theorien der (Dokumentar-) Fotografie	14
2.1.1 Susan Sontag und die (Dokumentar-) Fotografie	15
2.1.2 Abigail Solomon-Godeau und die Dokumentarfotografie	25
2.1.3 William Stott und die (Dokumentar-) Fotografie.....	28
2.2 DER BEGRIFF SOZIALDOKUMENTATION.....	30
2.2.1 Die direkte Methode als Überzeugungskunst	30
2.2.2 Die stellvertretende, nachempfundene Methode als Überzeugungskunst.....	31
2.3 Die ersten Dokumentarfotografien	33
3. Propaganda, Manipulation und Beschaffung von Informationen.....	39
3.1 Definitionen von Propaganda	39
3.2 Manipulation von Meinungen	41
3.3 Beschaffung von Informationen in Zeiten der Krise.....	43
4. Politische und wirtschaftliche Situation in Amerika von 1862 bis 1942	47
4.1 1900-1920.....	47
4.2 The „Roaring 20s“: Aufstieg weniger, Untergang vieler.....	49
4.3 Die 30iger Jahre.....	51
4.4 Roosevelts „New Deal“	52
4.5 Das Leben der Farmer in Amerika 1862-1942	57
5. Das Fotografie-Projekt der FSA	60
5.1 Gründung und Ziele der Farm Security Administration (FSA).....	62
5.2 Roy Stryker und die FSA.....	67
5.3 Die Fotografen der FSA	68
5.4 Die Bilder (-politik) der FSA.....	73
5.5 Manipulationen der Bilder.....	76
6. Schlussbemerkungen und Fazit	86

Abstract Deutsch.....	91
Abstract Englisch.....	91
7. Quellen	92
Selbstständige Literatur.....	92
Unselbstständige Literatur.....	95
Internetquellen	96
Medien	98
Lebenslauf	100

1) Einleitung

„Moderne Kommunikationsmittel verleihen Macht. Druck, Telefon, Radio und so weiter erlauben es, strategische Überlegungen und technische Anweisungen an eine Vielzahl miteinander verbundener Zentren zu vermitteln und von dort rasch Antworten zu erhalten. So entsteht ein effektiver Diskurs, der politischen Meinungsbildungsprozessen eine völlig neue Dimension eröffnet.“¹

Die *Farm Security Administration* (1935-1943) war ein von der Regierung Roosevelts in Auftrag gegebenes Fotografie-Projekt, welches die sozialen Missstände der ländlichen Bevölkerung Amerikas aufzeigen sollte. Noch nie zuvor gab es ein solches Unterfangen in so einem großen Ausmaß. Einige bekannte Fotografen/innen wurden ausgewählt und losgeschickt, um die von der ab 1929 vorherrschenden *Großen Depression* betroffenen Farmer abzulichten. Viele obdach- und heimatlose Pächter flohen nach Kalifornien, da ihnen dort Arbeit versprochen wurde. Ich untersuche den Sinn hinter diesem Fotografie-Auftrag des Staates und möchte klären, ob tatsächliche Dokumentarfotografie stattgefunden hat, oder ob die Regierung das Programm teilweise zu Propagandazwecken eingesetzt hat. Deshalb heißt ein Teil des Titels meiner Arbeit „Dokumentarfotografie oder Propaganda der amerikanischen Regierung“ und bevor ich auf den Inhalt des Projekts der Farm Security Administration (welche in der folgenden Arbeit unter dem Kürzel FSA zu verstehen ist) zu sprechen komme, möchte ich als Einstieg diese beiden anderen Begriffe klären. Was ist die Dokumentarfotografie? Ab wann gab es diesen Begriff, wer hat ihn definiert? Ist jedes Foto ein Dokument? Was ist das Ziel einer Dokumentarfotografie? Es gibt viele verschiedene Interpretationen und Meinungen dazu und da ich nicht auf jede Meinung eingehen kann, habe ich mir ein paar bekannte Theoretiker ausgesucht. Den Hauptteil des ersten Kapitels konnten Susan Sontag mit ihren beiden Publikationen „Über Fotografie“ (USA 1977) und „Das Leiden anderer betrachten“ (USA 2003), Abigail Solomon-Godeau mit ihrem Werk „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie“ (D 2003) und William Stott mit „Documentary

¹ H. G. Wells zitiert nach Edward Bernays, *Propaganda. Die Kunst der Public Relations*, Freiburg: Orange Press⁴ 2013, S. 21.

Expression and Thirties in America“ (USA 1973) für sich einnehmen, aber auch Roland Barthes sei mit seinen Bemerkungen zur Fotografie im Buch „Die helle Kammer“ (F 2012) an dieser Stelle nicht unerwähnt.

„Wir werden der Fähigkeit beraubt, Realität und Schein zu unterscheiden.“²

Die Menschen haben einen Drang, alles zu *dokumentieren*. Schon vor etwa 37.000 Jahren dienten Höhlenzeichnungen dafür, Dinge für die Nachwelt festzuhalten oder um miteinander zu kommunizieren.³ Zeichen bzw. Zeichnungen waren also vor der Sprache erfunden worden und nach langer Zeit der Sprache und der Schrift als Hauptmedium rückte ab der Mitte des 19. Jahrhunderts langsam aber stetig wieder das Bild in den Vordergrund. Da die Sprache erst etwa 3000-4000 vor Christus⁴ entstanden ist, liegt es nahe, dass die Zeichnungen als Kommunikation dienten, also einem praktischen Zweck zugrunde lagen.⁵ Zu einem weitaus späteren Zeitpunkt, drei Jahrhunderte vor Christi, ließ König Ptolemäus I. alle Bücher der ganzen Erde in der Bibliothek in Alexandrien vereinen. Leider brannte diese jedoch vollständig ab und so wurde der Drang nach Reproduktionen, um das geschriebene Wort für die Nachwelt erhalten zu können, mehr verspürt als je zuvor.⁶ Diese „Gier nach Fakten“⁷ zieht sich bis in unsere heutige Zeit; das Projekt der Farm Security Administration ist ein gutes Beispiel dafür, denn nie zuvor wurde eine so große Anzahl von Bildern als Beweismittel gesammelt und verwaltet. Die Menschen verlangten nach der *Großen Depression* eine Verbesserung der Lebensqualität und wollten, im Zeitalter der Medien, aufgeklärt werden. So war es keine große Überraschung, dass das neue Medium „Fotografie“ als Mittel zum Zweck, nämlich die amerikanische Bevölkerung mit Hilfe von Propaganda auf die Seite der

² Günther Anders, „Welt im Bild“, in: *Texte zur Medientheorie*, Hg. Günter Helmes/ Werner Köster, München: Philipp Reclam 2002, S. 293-295, hier S. 294.

³ Dapd/cl, „Weltweit älteste Höhlenmalerei entdeckt“, *Die Welt*, Stefan Aust (Hg.), <http://www.welt.de/wissenschaft/article106309538/Weltweit-aelteste-Hoehlenmalerei-entdeckt.html> Mai 2012, 03.12.2014.

⁴ Peter Ernst, *Germanistische Sprachwissenschaft. Eine Einführung in die synchrone Sprachwissenschaft des Deutschen*, Wien: Facultas.WUV² 2011, S. 21.

⁵ E.H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Berlin: Phaidon Verlag¹⁶ 1996, S. 39.

⁶ Peter Lunenfeld, „Digitale Fotografie. Das dubitative Bild“ in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Philipp Reclam 2010, S. 344-361, hier S.344.

⁷ Detlef, Kulesa, „Let Us Now Praise Famous Men. Documentary's Virtuosity“, in: *Englisch-Amerikanische Studien* 1987/12, Hg.: Gesellschaft für die Herausgabe der Englisch-Amerikanischen Studien. Köln: Pahl-Rugenstein, Bd. 3/4, S. 605.

Regierung zu locken, verwendet wurde. Roy E. Stryker, das Oberhaupt der Fotoabteilung der FSA, vermied jedoch bewusst das seit dem Ersten Weltkrieg negativ vorbelastete Wort.⁸ Er meinte, seine Arbeit habe nichts mit Propaganda zu tun, sondern sie sei ein „accurate, truthful, unmanipulated slices of real life“⁹. Ich untersuche in der folgenden Arbeit diese Aussage und versuche festzustellen, ob Propaganda ein Teil des Programms war oder ob es sich bei der FSA tatsächlich nur um Dokumentaraufnahmen handelte.

Das zweite Kapitel befasst sich mit dem Wort Propaganda. Wo kommt der Begriff her? Wieso ist er so negativ vorbelastet? Wie nutzen die Politiker unterschwellige Werbungen und Informationen, um die Menschen zu manipulieren? Dazu beziehe ich mich hauptsächlich auf das Buch von Edward Bernay's, „Propaganda“, welches bereits 1928 veröffentlicht worden ist und noch bis heute als Klassiker gilt.

Anschließend soll die Arbeit des Regierungsprojekts im Folgenden von drei verschiedenen Seiten aus beleuchtet werden um am Ende nicht selbst der Propaganda beschuldigt zu werden: von der Seite der Bauern, der Regierung und der Fotografen/innen. Das zweite Kapitel beschäftigt sich daher mit der Lage der Farmer in der Zeit vor und während der Großen Depression in Amerika, denn sie war ausschlaggebend für das von der Regierung in Auftrag gegebene Fotografie-Projekt. Ich gehe daher auf die Probleme der amerikanischen Landwirtschaft ein und untersuche, wie es so weit kommen konnte, dass so große Armut und Besitzlosigkeit vorherrschte. Dazu muss ich weiter ausholen, denn der Beginn des Verfalls hat bereits nach dem Ende des Sezessionskriegs stattgefunden und gipfelte schließlich in der Großen Depression, die mit dem Börsencrash von 1929 eingeleitet wurde. Die Politik in Amerika hatte sich in den 20er Jahren weitgehend von anderen Staaten isoliert und erlebte auf Grund vieler Investitionen einen Wirtschaftsaufschwung. Die Verwendung von Elektrizität trug ebenfalls einen großen Teil dazu bei. Die Fließbandarbeit konnte dadurch automatisiert werden und durch den Bau des Automobils entstanden viele neue Wirtschaftszweige. Die Urbanisierung war in vollem Gange, es wurden in den Ballungszentren Hochhäuser und

⁸ R. J. Doherty, *Sozialdokumentarische Photographie in den USA*, Luzern: Bucher 1974, S. 10f.

⁹ Michael L. Carlebach, „Documentary and Propaganda: The Photographs of the Farm Security Administration“, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 1 April 1988, Vol.8, S. 6-25, hier S.6.

Straßen gebaut¹⁰, während die Menschen am Land immer mehr verarmten und als ungebildet galten. Das Leben der Farmer hatte sich in den goldenen 20ern rapide verschlechtert. Schon Thomas Jefferson, 3. Präsident der Vereinigten Staaten von 1801-1809, war der Ansicht, dass unabhängige Landwirte die Voraussetzung für das Bestehen einer Republik sind, aber das ländliche Amerika geriet in Vergessenheit.¹¹ All diese Ursachen sind ausschlaggebend für die Misere der Bauern. Deshalb ist die Wirtschaftsgeschichte Amerikas als Hintergrundwissen unerlässlich für meine Arbeit, weshalb ich ihr den zweiten Teil meiner Arbeit widme. Warum gab es so viele Pächter, die kein Land besaßen? Wie kam es zu so einer großen Inflation, die den Ruin zahlreicher Farmer zur Folge hatte? Hat die Regierung zu einer Verbesserung oder eher zu einer Verschlechterung der landwirtschaftlichen Lage beigetragen? All diese Fragen werde ich im zweiten Kapitel beantworten, bevor ich mich schließlich meinem Hauptthema, dem Fotografie-Projekt der *Farm Security Administration*, widme.

Im dritten und letzten Kapitel sollen die Beweggründe und Ziele des Staates sowie der Fotografen/innen ergründet werden. Was war der Grund für das Projekt? Wer war der Auftraggeber? Wie ist die FSA zustande gekommen? Wurden Bilder tatsächlich manipuliert oder war das nur eine Falschaussage der Opposition der Regierung Roosevelts? Was waren die Ziele? Wer waren die Fotografen und ließen sie sich beeinflussen? Roy Stryker hatte alle Fäden des Projekts in der Hand und suchte sich sogar selbst die Fotografen aus, die mit ihm arbeiten sollten. Ich gehe kurz auf sein Leben ein und wie er zur Leitung der Fotografieabteilung der FSA gekommen ist, bevor ich mich den Fotografen der FSA widme. Manche waren unscheinbar, andere wiederum bereiteten ihm viel Ärger wie zum Beispiel Walker Evans und Dorothea Lange. Auch Arthur Rothstein erregte 1936 die Aufmerksamkeit der Bürger und der Regierung mit den Bildern eines gefundenen Stierschädels. Die Manipulation der Bilder erregte daraufhin Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit, aber im Laufe meiner Arbeit ist festzustellen, dass nicht nur Rothstein seine Bilder manipuliert hat, sondern auch andere Fotografen/innen Änderungen an den Bildern vorgenommen haben.

¹⁰ Willi Paul Adams (Hg.), *Fischer-Weltgeschichte. 30. Die Vereinigten Staaten von Amerika*, Frankfurt: Fischer – Taschenbuch-Verlag¹⁹ 2003, S.290ff.

¹¹ Florian Pressler, *Die erste Weltwirtschaftskrise. Eine kleine Geschichte der großen Depression*, München: Verlag Beck 2013, S.25.

„We must realize, though, that all documentary photographs, like all propaganda and indeed all exposition, are to some extent biased communication.“¹²

In dieser Arbeit geht es darum, sich selbst anhand der gesammelten Informationen ein Bild zu machen. Daher habe ich so objektiv wie möglich versucht, sämtliche Daten und Fakten über die FSA und deren Hintergründe zu sammeln. Aber wie der Leser im Laufe meiner Arbeit feststellen wird, gibt es keine objektive Berichterstattung. „Wir“, im Sinne von „die Menschen“, sind bereit, alles zu glauben, was wir sehen. „Die Welt, die will betrogen sein“¹³ meinte bereits 1494 Sebastian Brant, deutscher Jurist und Professor für Rechtswissenschaften. Ich habe jedoch im Folgenden versucht, mich nicht betrügen und blenden zu lassen, um hinter die Kulissen schauen zu können und hoffe somit, dem Leser selbst die Entscheidung überlassen zu können, für welchen Begriff (Dokumentarfotografie oder Propaganda) er sich im Zusammenhang mit der FSA am Ende entscheidet.

2) Die Dokumentarfotografie

Die Frage ist, was genau *Dokumentarfotografie* eigentlich ist. Eine bloße Fotografie ohne Hintergrund, ein Dokument, welches abfotografiert wurde? Es besteht aus den Wörtern *Dokument* und *Fotografie* und wird seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts im normalen Sprachgebrauch in unserem heutigen Sinn verwendet. Beide Wörter haben eine eigene Bedeutung und können völlig unabhängig voneinander benutzt werden. Zusammen allerdings ergeben sie ein neues Wort mit unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten. Ich möchte mich nicht auf eine These von jemand Bestimmten beschränken, sondern versuchen, diese Art von Fotografie von verschiedenen Seiten zu betrachten, um dem Leser eine allgemeine Einführung zu bieten. Ich werde im Folgenden das Wort beziehungsweise die Wörter aus der Sicht von mehreren Theoretikern und Fotografen zusammenfassend erklären.

Das Wort „Dokument“ taucht bereits im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit der Fotografie auf. Das Magazin „*British Journal of Photography*“ empfahl bereits 1889 eine *Archivierung von Fotografien*, welche die damals gegenwärtige Weltlage in 100 Jahren noch

¹² William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, New York: Oxford Univ. Press 1973, S.61.

¹³ Zitat von Sebastian Brant in: Lothar Kolmer, *Die Kunst der Manipulation*, Salzburg: ecowin Verlag 2006, S. 10.

aufzeigen sollte, da diese eventuell wichtigen, dokumentarischen Charakter enthalten könnten.¹⁴ Allerdings ist Beaumont Newhall, amerikanischer Autor und Fotograf, mit dem Begriff „dokumentarisch“ nicht ganz zufrieden, da die Fotos immer einen subjektiven Beigeschmack haben:

„ Substitutes have been suggested for the word documentary: historical, factual, realistic. While each of these qualities is contained within documentary, none of them conveys the deep respect for fact and the desire to create active interpretations of the worlds in which we live that mark documentary photography at its best apart from bold camera records.”¹⁵

Ich setze meine Recherche im Standardnachlesewerk, dem Duden, fort. Bei dem Wort *Dokument* erklärt dieser schlicht und einfach, dies wäre eine Urkunde, ein amtliches Schriftstück oder ein Beweisstück.¹⁶ Nun begeben sich zum Wort *Fotografie*. Interessant zu erfahren ist, dass das Wort erstmalig 1929 im Rechtschreibduden erschienen ist. Der Begriff selbst besteht aus der Mischung des englischen Wortes *photogenic*, was so viel heißt wie „durch Lichteinwirkung entstanden“, und aus dem französischen Wort *héliographie*, übersetzt Lichtpause.¹⁷

Für eine Definition des Begriffs *Dokumentarfotografie* hingegen wird mir nur das Wort *Dokumentarfoto* vorgeschlagen, anscheinend gibt es im deutschen Standardnachlesewerk keinen Eintrag dafür. Und so begeben sich selbst auf die Suche nach Erklärungen, denn die Grenzen zwischen „normaler“ Fotografie - an die die meisten Menschen denken, wenn das Wort erwähnt wird - und Dokumentarfotografie sind oft fließend. Theoretiker und Fotografen haben sich mit diesem Thema näher beschäftigt und ich werde im Folgenden versuchen, einen kleinen Überblick darüber zu geben.

2.1. Theorien der (Dokumentar-) Fotografie

¹⁴ Beaumont Newhall, *Geschichte der Photographie*, München: Schirmer-Mosel Verlag 1998, S. 243.

¹⁵ Beaumont Newhall, *History of Photography*, 1949, S. 254; zitiert nach Pia Neumann, *Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik*, Frankfurt: Lang 1996, S. 58.

¹⁶ Bibliographisches Institut GmbH (Hg.), *Duden. Die deutsche Rechtschreibung*, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Dokument> 2013, 26.01.2015.

¹⁷ Bibliographisches Institut GmbH (Hg.), *Duden. Die deutsche Rechtschreibung*, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Fotografie> 2013, 03.12.2014.

Bevor ich auf mein eigentliches Thema der Farm Security Administration eingehe, möchte ich gerne vorab ein paar Theorien der (Dokumentar-) Fotografie erwähnen, um dem Leser einen leichteren Einstieg zu geben. So soll er sich am Ende meiner Arbeit, nach den Auflistungen aller relevanten Hintergrundinformationen, selbst ein Bild machen, um für sich zu entscheiden, ob nun tatsächlich „nur“ Dokumentarfotografie entstanden ist oder ob das Projekt von Roosevelt im Sinne einer Propaganda verwendet wurde. Dazu gehe ich hauptsächlich auf Werke von Susan Sontag, Abigail Solomon-Godeaut und William Stott ein, denn die ersten beiden genannten haben mich einen Großteil meines Studiums begleitet und beeinflusst und decken einen angemessenen Teil des Themas *Dokumentarfotografie* ab. Auf William Stott bin ich erst spät gestoßen, aber sein beachtliches Werk „Documentary Expression and Thirties in America“ passt perfekt ins Thema und sollte großflächig mit einbezogen werden.

2.1.1 Susan Sontag und die (Dokumentar-) Fotografie

Sei es, ob wertvolle Steine, Briefmarken, Portraitfotos, Ansichtskarten oder Bilder von Kindern – die Menschen und auch Institutionen wie die der FSA - sammeln Dinge seit Beginn der Menschheit an. Die amerikanische Schriftstellerin Susan Sontag (1933-2004) bezeichnet dies auch als „die Welt sammeln“. Fotos schaffen Bezugspunkte und dienen als kollektives Gedächtnis.¹⁸ Zum Beispiel erkennt wahrscheinlich jeder Mensch, der vor 2000 geboren wurde, die beiden *Twin Towers* des *World Trade Centers* auf einem Foto wieder, obwohl diese beiden Hochhäuser seit September 2001 aufgrund eines Anschlags von Terroristen nicht mehr vorhanden sind. So einen Wiedererkennungswert hat ebenfalls das Bild der *Migrant Mother* (Abb. 19) von Dorothea Lange. Natürlich ist dieses Foto weit nicht so bekannt wie die des *World Trade Centers* (Abb. 1), aber Fachleute sind mit dem Bild dennoch vertraut. Was beide Abbildungen voraussetzen, ist ein bestimmtes Vorwissen, denn ohne Hintergrundwissen dazu, sind es einfach nur zwei Bilder mit unterschiedlichen Motiven.

¹⁸ Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt: Fischer Verlag¹⁸ 2008, S. 9f.



Abb. 1 Twin Towers, New York

Jeder Mensch hat seine eigene Archivierung im Kopf oder bei sich zu Hause, auch Fotoalbum genannt - Fotos von sich selbst, von Urlauben, von Hochzeiten oder von den eigenen Kindern hängen in jedem Haushalt an den Wänden. Dies führt oft zu glücklichen Erinnerungen oder demütigem Zurückdenken. Eine Fotografie ist, laut Sontag, ein Zeugnis der Sterblichkeit, sie wird inventarisiert.¹⁹ Nach dem Ende der FSA 1943 fand ebenfalls eine Inventarisierung der Bilder statt. Stryker, kümmerte sich darum, dass die vielen Fotos und Negative für die Nachwelt erhalten blieben und ließ sie der Library of Congress in Washington zukommen. Jeder Mensch hatte nun die Möglichkeit, sich diese Bilder anzusehen. Auch online wurden sie mittlerweile für alle Welt zugänglich gemacht. Sontag meint dazu, dass Fotografien eingefangene Erfahrungen sind.²⁰ Sie sind festgehaltene Bruchstücke der Welt, die wir gegebenenfalls im kleineren Maßstab in unsere Brieftasche stecken können und fungieren nicht nur im Gerichtsaal als Beweismaterial, sozusagen als *Dokument*, sondern auch in unser aller täglichem Leben.

Wenn es uns nicht möglich wäre, die Bilder der FSA jederzeit zu bestaunen, so gäbe es wahrscheinlich in einigen Jahrzehnten keinen Beweis mehr dafür, dass diese Armut der Bauern tatsächlich stattgefunden hätte. Es bliebe nur noch die Erzählung zurück, die vielleicht irgendwann einmal als Märchen kleinen Kindern vor dem Schlafen gehen erzählt werden

¹⁹ Ibid. S. 21, S.72; sowie Susan Sontag, *Das Leiden der anderer betrachten*, Frankfurt: Fischer Verlag³ 2010, S. 31.

²⁰ Sontag, *Über Fotografie*, S.45f.

würde, denn erst durch Bilder scheint etwas bestätigt, „es ist so gewesen“²¹, was wir vorher vielleicht nur gehört haben. Sobald es ein Foto von einer Situation gibt, wird sie trotz der Möglichkeiten der Manipulation so lange als real erachtet, bis das Gegenteil bewiesen wurde. Es gilt also die Unschuldsvermutung bis zum Beweis der Schuld. Roland Barthes ist der Meinung, dass eine Fotografie lediglich etwas bestätigt, was tatsächlich stattgefunden hat. Er nennt hier das Beispiel eines von ihm geschossenen Fotos, dessen er sich nicht mehr entsinnen konnte. Ein Freund hatte es ihm geschenkt, allerdings hatte er keine Ahnung mehr, wann und wo dieses Foto entstanden sein könnte. Aber durch den erbrachten Beweis des Bildes mit seinem Antlitz darauf, stand für ihn außer Frage, dass dieser Moment tatsächlich stattgefunden hatte.²² Der Beweis durch das Foto wurde vollbracht und somit bestand für Barthes kein Zweifel mehr an der Echtheit des Bildes.

Allerdings ist diese Echtheit in der heutigen Photoshop-Ära leider nicht mehr hundertprozentig gegeben, da mit ziemlicher Sicherheit jedes abgelichtete Foto in einer Zeitschrift bearbeitet wird. Aber auch schon in der damaligen Zeit konnten die Bilder manipuliert werden, was sich auch manche FSA Fotografen zunutze gemacht haben. Dorothea Lange ließ ihre Bilder von einem Profi retuschieren; Arthur Rothstein verwendete zwar keine Retusche, aber er veränderte den Bildinhalt beziehungsweise den -hintergrund eines Stierkopfes, was damals zu großer Empörung führte. Im Kapitel „Manipulationen der Bilder“ gehe ich näher darauf ein. Der deutsche Kunstwissenschaftler Hubertus von Amelunxen ist bezüglich der Originalität der Bilder der Meinung, dass die „Geschichte der Fotografie die Geschichte gefälschter Zeugnisse“²³ sei, was meiner Meinung nach zu hart beurteilt ist, denn selbst der retuschierte Daumen bei Lange, zum Beispiel, verändert die Bildaussage nicht.

Die Illusion der Realität ist nicht erst im Zeitalter der Fotografie erfunden worden, denn auch frühere Maler wussten davon, bestimmte Hilfsmittel für den gewünschten Effekt einzusetzen. Bereits Leonardo da Vinci gab Anweisungen, wie man ein Kriegsbild schlimmer darstellen konnte als es war und zwar, indem er meinte, dass ein Künstler den Mut und die Vorstellungskraft aufbringen musste, „den Krieg in seiner ganzen Abscheulichkeit zu

²¹ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt: Suhrkamp¹⁴ 2012, S.126.

²² *Ibid.*, S.92ff.

²³ Zitat von Hubertus von Amelunxen, in: Stiegler, *Texte zur Theorie der Fotografie*, S. 341.

zeigen“²⁴. Daraufhin gibt er allgemeine Instruktionen, wie man am besten ein Gemälde so malt, sodass es furchterregend ist und zugleich Mitgefühl hervorruft. Das Bild soll Entsetzen und dennoch eine provozierende Schönheit beinhalten:

„Stelle die Besiegten und Geschlagenen bleich dar, mit hochgezogenen oder zusammengezogenen Augenbrauen, die Haut über den Brauen von Schmerz zerfurcht...die Münder offen. als stießen sie Klageschreie aus...und mache das Blut durch seine Farbe sichtbar, sie es sich als Rinnsal aus der Leiche in den Staub schlängelt. Zeige andere im Todeskampf mit knirschenden Zähnen, wollenden Augen, die Fäuste gegen den Körper gepreßt [sic!] und mit verdrehten Beinen.“²⁵

Es wurden, wie somit bewiesen, schon zurzeit Da Vincis Bilder umgeformt und verfälscht, um bessere, erwünschte Ergebnisse zu erzielen. Fotos und Malereien haben also die Macht, den Betrachter zu täuschen (Abb. 2). Nicht nur im heutigen Zeitalter des Photoshop werden Fotos manipuliert, sondern seit Beginn der Fotografie an.²⁶ Sontag schreibt dazu:

„Fotografieren bedeutet Komponieren (bei lebenden Personen Posieren), und der Wunsch, Bildelemente zu arrangieren, erlahmt auch dort nicht, wo das Motiv unbeweglich war oder sich nicht mehr regen konnte.“²⁷

Es gibt Berichte darüber, dass die Fotografen auch vor einem toten Soldaten keinen Halt gemacht und ihn so umpositioniert haben, sodass es ästhetisch und inhaltlich besser aussah, als es in Wirklichkeit war. Auch das bekannte und viel diskutierte Bild „Fallender Soldat“ (Abb. 3) von Robert Capa ist möglicherweise ein gestelltes Foto.²⁸

²⁴ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 87.

²⁵ *Ibid.*, S.88.

²⁶ *Ibid.*, S.56.

²⁷ *Ibid.*, S. 63.

²⁸ *Ibid.*, S. 56f; sowie Andrea Latschbacher, *Pressefotografie im spanischen Bürgerkrieg: Robert Capa und sein Fallender Soldat*, Saarbrücken: AV Akademikerverlag 2013.



Abb. 2 My Wife and my Mother in Law



Abb. 3 Fallender Soldat

Des Weiteren hat die Allgegenwart aller Bilder in den Medien eine unberechenbare Auswirkung auf unsere Fähigkeit, *ethisch* zu empfinden. Sie, gleichermaßen Bilder und Medien, lassen uns Menschen die Welt verfügbarer erscheinen, als sie ist und somit bekommen wir falsche Einschätzungen.²⁹ Mit einer Kamera in der Hand fühlt man sich stark, sie hebt moralische Grenzen und gesellschaftliche Hemmungen auf, weil sie zwischen dem Fotografen und dem abzulichtenden Objekt oder Subjekt steht und somit eine mentale Grenze erschafft. Der Fotograf mischt sich nie in das Geschehen ein, er ist nur ein Beobachter dessen,

²⁹ Sontag, *Über Fotografie*, S.26 und S.29.

was er sieht und ist somit ein *Supertourist*, so Sontag.³⁰ Viele Bilder dieser *Supertouristen* werden der Öffentlichkeit zugänglich gemacht mit dem Bestreben, eine bessere Welt zu schaffen.³¹ Aber durch diese Überflutung von Bildern wurde laut Sontag eher das Gegenteil erreicht, nämlich eine *Desensibilisierung*. Sie meint, dass die Fotografie mindestens genauso viel dazu getan hat, unser Gewissen abzutöten, sowie es aufzurütteln.³² Allerdings hat sie ihre Meinung diesbezüglich in Ihrem später veröffentlichten Buch von 2003 wieder in Frage gestellt, ob dem tatsächlich so sei.³³ Einerseits hat sie Recht damit, dass wir mit der Zeit abstumpfen, denn uns schockiert ein schreckliches Bild vielleicht einige Sekunden lang, andererseits genügt es oft schon, wenn ein kleiner Teil der Betrachter etwas gegen die Lage tut, über die berichtet wurde, um eine Verbesserung hervorzurufen.

Diese unterschiedlichen Gefühle bei der Betrachtung von Gräuelbildern werden in jedem Menschen hervorgerufen und bewirken verschiedene Emotionen. Roland Barthes³⁴ meint dazu, dass die Fotografien der Kriegsschauplätze, die wir von Tag zu Tag zu sehen bekommen, eine „Art von allgemeinem Interesse“ und Ergriffenheit wecken, „doch diese Gemütsbewegung wird durch das vernunftbegabte Relais einer moralischen und politischen Kultur gefiltert. Was ich für diese Photographien empfinde, unterliegt einem *durchschnittlichen* Affekt, fast könnte man sagen, einer Dressur.“³⁵ Diese Aussagen sind kritisch zu betrachten und mögen vielleicht in der heutigen Zeit zutreffen, jedoch war damals zur Zeit der FSA diese Situation noch nicht gegeben, denn das Medium Fotografie stand noch in ihren Kinderschuhen. Die Menschen waren begierig auf Fotos und konnten nicht genug davon bekommen. Roy Stryker nutzte diesen Vorteil für sich und verwandelte seine Aufgabe in ein riesiges Projekt, das bis heute noch Interessenten findet. Vor allem die Bilder von Sandstürmen und anderen Katastrophen wurden genutzt, um die Betrachter in ihren Bann (FSA) zu ziehen, denn damals wie heute sind die Menschen schaulustig und auch, wenn sie

³⁰ Ibid., S. 45f.

³¹ So auch bei den Fotos von Elendsvierteln in New York von Jacob Riis.

³² Sontag, *Über Fotografie*, S. 25f, sowie Boris von Brauchitsch, *Kleine Geschichte der Fotografie*, Stuttgart: Reclam 2002, S. 137.

³³ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 122.

³⁴ Roland Barthes lebte von 1915 bis 1980 und war französischer Philosoph, Schriftsteller und Literaturkritiker. Er reflektierte gesellschaftliche Phänomene wie Film, Medien und Werbung mit Hilfe der Semiotik und der Psychoanalyse und wurde mit seinen Werken ein bekannter Wissenschaftler.

³⁵ Barthes, *Die helle Kammer*, S.35.

Mitleid empfinden, so können sie ihren Blick nicht abwenden, denn das Elend von anderen Menschen lässt einen selbst erkennen, wie gut man es hat und welches Glück man hat, nicht in so einer Situation zu sein. Die Gedanken und Gefühle der Menschen können also durch Bilder gelenkt und verändert werden. Barthes, der sich mit der Semiotik beschäftigte, meinte daher, eine Fotografie besteht aus Zeichen, die jeder Mensch unterschiedlich deuten kann und die nicht fix verankert sind, sondern so „gerinnen wie Milch“³⁶. Ein Bild, so Barthes, ist viel hintergründiger als das, was das Auge sieht (Abb.2). Daraus ergeben sich die großen Schwierigkeiten, die die Fotografie inne hat, denn sie lässt sich nicht in eine Schiene zwängen.³⁷

Die Menschen hingegen schon. Bilder werden missbraucht, um andere Menschen/ Länder/ Parteien schlecht dastehen zu lassen und den Betrachtern eine Meinung aufzuzwingen. Die Opposition von Roosevelt hat damals ein Bild von Arthur Rothstein dazu benutzt, um Roosevelts New Deal mit Dreck zu bewerfen, allerdings ohne weitreichenden Erfolg, denn außer einer Aufregung über Bildfälschung und einer knappen Aussage von Stryker wurde der Eintrag dieser Zeitung bald ignoriert. Eine Zeitschrift hatte das Bild mit dem Stierkopf mit dem Titel „It’s a Fake“ abgedruckt, weil andere Negative mit demselben Stierkopf aufgetaucht waren. Aber als sich die anfängliche Aufregung gelegt hatte, wurde das Bild sogar ein Jahr darauf vom Magazin *U.S. Camera* mit einem Preis als eines der besten Bilder prämiert.³⁸ Durch ein Bild mit Titel oder Bildlegende können also unterschiedliche *Gefühle* hervorgerufen und je nach Situation verschieden eingesetzt werden. Manchmal löst ein Bild den Ruf nach Frieden aus und das nächste jedoch den Schrei nach Rache, so Sontag.³⁹ Allerdings ist das Betrachten eines Bildes immer subjektiv ebenso wie das Schießen eines Fotos, denn jeder Mensch kann das Foto aus einem anderen Blickwinkel aufnehmen und dadurch können sich die Sichtweisen stark verändern. Auch die Bildunterschrift beeinflusst, wie soeben erwähnt, den Betrachter des Bildes enorm. Jedes Foto kann aufgrund unseres Gehirns zugleich objektive Wiedergabe und persönliche Aussage enthalten, da unser Sehorgan

³⁶ Ibid., S.14.

³⁷ Ibid., S. 14f.

³⁸ Karin Rebbert, „Fotografischer Auftragsdokumentarismus der Farm Security Administration“, in: *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Hg. Karin Gludovatz, Wien: MUMOK – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2004, S.127-154, hier S.141f.

³⁹ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 17, S. 20.

durch einen Nervenstrang mit dem Gehirn verbunden ist. Ein Bild ist frei interpretierbar, solange es keine Untertitel hat und für sich selbst steht. Im Normalfall, wenn eine gewisse Distanz zum Betrachter besteht, lässt es sich auf mehrere Weisen deuten.⁴⁰

„Fotografieren bedeutet an Dingen, wie sie nun einmal sind, interessiert zu sein, daran, dass ihr Status quo unverändert bleibt [...]. Es bedeutet im Komplott mit allem zu sein, was ein Objekt interessant, fotografierenswert macht, auch – wenn das gerade von Interesse ist – mit dem Leid und Unglück eines anderen Menschen.“⁴¹

Anhand dieser Aussage kann man erkennen, dass die *Ethik* in dieser Branche tatsächlich eine größere Rolle spielt. In der heutigen Zeit gibt es keinen Tag mehr, an dem man nicht Gräueltaten im Fernsehen oder in einer Zeitung sieht und die Betrachter können selbst entscheiden, wie sie zu den Dingen stehen. Zumindest erscheint es uns so. Durch die Sichtung der Bilder beschäftigt sich der Betrachter automatisch damit und entscheidet, ob die Abbildung ihm Vergnügen oder Abneigung bereitet. Barthes nennt diesen Vorgang *studium*.⁴² Aber ob wir nun tatsächlich selbst entscheiden oder von den *Medien* geleitet werden, ist zu diskutieren. Fest steht, diese Gräueltaten erreichen die Menschen überall auf der Welt, sei es im eigenen Wohnzimmer vor dem Fernseher oder auf der Straße durch Plakate. Bereits 1860 bemerkt Baudelaire in seinem Tagebuch, dass es nicht möglich sei, eine Zeitung durchzublättern, ohne auf „[...]die erschreckendsten Merkmale der menschlichen Perversität [...]“⁴³ zu stoßen. „*If it bleeds, it leads*“⁴⁴ ist das Motto der Nachrichtensender, und es funktioniert, denn bei jeder Ausstrahlung fühlt der Zuseher *Mitleid*, *Sensationskitzel*, *Empörung* oder *Interesse*. Jedoch ist diese Anteilnahme nur von kurzer Dauer, eben so lange, bis wir den nächsten Bericht vor Augen haben.⁴⁵ Auch Barthes ist der Meinung, dass diese Bilder in den Nachrichten lediglich vom Betrachter registriert, jedoch nicht weiter beachtet werden. In schockierenden Bildern, so der Autor, gibt es den Schock, jedoch nicht die Betroffenheit.⁴⁶ Dieser Aussage kann ich nicht hundertprozentig zustimmen, denn sobald sich eine bekannte Person in einer schlimmen Lage befindet, fühlt man mit und möchte helfen. Sei

⁴⁰ Ibid., S. 34 und S. 37.

⁴¹ Sontag, *Über Fotografie*, S. 18.

⁴² Barthes, *Die helle Kammer*, S. 37.

⁴³ Zitat Baudelaire in: Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 124.

⁴⁴ Ibid., S. 25.

⁴⁵ Ibid., S. 26f.

⁴⁶ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 51.

es durch eine Spende oder durch reales mit an packen. Letztes Jahr beim sogenannten Jahrhunderthochwasser gab es viele Freiwillige, die geholfen haben und noch mehr, die Geld gespendet haben. Durch die Verbreitung von Bildern wurden die Menschen aufgerufen und wach gerüttelt, den Menschen in Not zu helfen. Wenn die Aussage von Barthes zutreffen würde, hätte niemand Geld gespendet oder selbst mit geholfen, denn der von ihm genannte Schock hätte so lange angehalten, bis zum Umblättern der Seite in der Zeitung oder bis zum umschalten im TV. Natürlich sind solche Bilder nicht nur da, um die Menschen zu informieren, sondern auch, um zum Helfen aufzufordern.

Jacob Riis⁴⁷ war einer der ersten Fotografen, die sich mit der Armut anderer Menschen befasste und veröffentlichte 1890 einen Band mit Fotografien über die sozialen Missstände in New York – unter der Begründung, dass diese Fotografien dazu dienen sollten, eine verborgene Wahrheit aufzudecken und wichtige Details der Vergangenheit für die Zukunft zu erhalten, aber trotz aller moralischer Bemühungen erwies sich die Dokumentarfotografie in mancher Hinsicht als kontraproduktiv. Sobald es um die Aufdeckung von korrupten Machenschaften geht, verändert der Fotograf, was er fotografiert hat – sei es zum Guten oder zum Schlechten. Dies ist auch Jacob Riis passiert, als er in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts ein *Elendsviertel* in New York abgelichtet hat. Nach der Veröffentlichung der Bilder wurden unter Theodore Roosevelt⁴⁸ die dort lebenden Menschen umgesiedelt und die Siedlung abgerissen. Andere jedoch, welche nicht fotografiert wurden, blieben unberührt.⁴⁹ Bei der FSA war dies genau umgekehrt. Die Regierung hatte bereits vor der Veröffentlichung der Bilder in das Leben der Farmer eingegriffen und beauftragte nun die Fotografen damit, die sozialen Missstände so darzustellen, dass die Regierung als Helfer in der Not erscheint. Die Kamera diene als Mittel zum Zweck, die Fotografen wurden dadurch zum *Voyeur* der Armen.

Sontag verwendet ebenfalls den Begriff des Voyeurs, weil sie die Kamera als Phallus-Symbol sieht. Auch einige Filme handeln vom *Voyeurismus der Kamera*, zum Beispiel Antonionis Werk „Blow Up“(GB 1967) oder Powells Film „Peeping Tom“(GB 1960). Man beobachtet Dinge, lädt die Kamera, zückt sie und schießt ein Bild. Dieses *Schießen* hat immer etwas

⁴⁷ Jacob August Riis, 1849 in Dänemark geboren, emigrierte 1890 in die USA und wurde dort Journalist und Fotograf, bevor er 1914 in Massachusetts starb. Er galt als Pionier der sozialdokumentarischen Fotografie.

⁴⁸ Amerikan. Präsident von 1901-1909

⁴⁹ Sontag, S. 58, *Über Fotografie*, S. 65f.

Aggressives inne, denn den Menschen wird Gewalt angetan, indem man sie so sieht, wie sie sich sonst nicht sehen. Er raubt ihnen eine gewisse Vorstellungskraft und verunsichert sie somit.⁵⁰ Die Fotografen der FSA hatten unterschiedliche Herangehensweisen, die von Stryker geforderten Situationen und Dinge zu fotografieren. Walker Evans wollte sich so wenig wie möglich als Fotograf zu erkennen geben, um nichtgestellte Bilder zu bekommen. Dorothea Lange hingegen ging auf die Menschen zu und unterhielt sich mit ihnen, nachdem oder bevor sie ein Foto schoss.⁵¹ Ein Mensch, der bewusst fotografiert wird, wird nie natürlich zu sehen sein. Er verstellt sich, sobald er bemerkt, dass eine Kamera auf ihn gerichtet ist. Der anvisierte nimmt eine andere, posierende Haltung ein.⁵² Er tut so, *als ob* er sich natürlich verhält und verfälscht somit die Aura, die ihn umgibt. Bereits gegen Ende des 19. Jh. und in den 1930ern waren versteckte Kameras modern. Sie wurden in Knopflöchern, Zigarettenschachteln oder in Krawattennadeln versteckt und konnten von einem mit der Kamera verbundenen Gummiball mit der Hand ausgelöst werden. Evans versuchte sich damals ebenfalls mit einer solchen Kamera. Er fotografierte Portraits von Menschen in den New Yorker Subways ohne ihr Wissen. Sein Vorhaben war, "my idea of what a portrait ought to be: anonymous and documentary and a straightforward picture of mankind."⁵³ Allerdings hat er mit dieser Kollektion sein Ziel, die Menschen unbeobachtet zu fotografieren, verfehlt, denn schon allein die Anwesenheit des Fotografen setzt voraus, dass der fotografierte Mensch nicht allein war und somit tritt selbst in der U-Bahn die Maske des *als ob* auf.⁵⁴ Der Theaterwissenschaftler Paul Arno schreibt dazu in seinem Aufsatz „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln“ (1981), dass diese Figuration des *als ob* überall dort entsteht, wo eine Gegenseitigkeit des menschlichen Handelns zwischen einem „In Szene-Setzenden“ und einem „Wahr-Nehmenden“ Menschen herrscht.⁵⁵ Die Interaktion und Kommunikation zwischen zwei Individuen spielt hierbei eine große Rolle, wobei *Interaktion* die Gesamtheit der

⁵⁰ Ibid., S. 19f.

⁵¹ Siehe das Kapitel *Manipulationen der Bilder*.

⁵² Barthes, *Die helle Kammer*, S. 19.

⁵³ Zitat von Walker Evans, The Metropolitan Museum of Art (Hg.), „Subway Passengers. Walker Evans (American 1903-1975)“, *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1971.646.18> 2006, 24.01.2015.

⁵⁴ Michael Leicht, *Wie Katie Tingle sich weigerte, ordentlich zu posieren und Walker Evans darüber nicht grollte*, Bielefeld: transcript Verlag 2006, S. 33ff.

⁵⁵ Arno Paul, „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln“, in: *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Hg. Helmar Klier, Darmstadt: 1981, S. 208-237, hier S. 223.

gesellschaftlichen Beziehungen darstellt und *Kommunikation* der Austausch von Nachrichten zwischen zwei Personen ist. Daraus ergibt sich der Begriff der *symbolischen Interaktion*, so Paul, „[...]“, durch das sich Individuen oder Gruppen über ihre jeweiligen Handlungen und Handlungsmotive, über ihre Bedürfnisse, Wünsche, Absichten, Meinungen Kenntnisse usw. untereinander verständigen und sich in ihren Gefühls-, Denk- und Handlungsweisen beabsichtigt oder unbeabsichtigt gegenseitig beeinflussen.“⁵⁶ Zwei Menschen begegnen sich nie in ihrer eigentlichen, persönlichen Natur. Paul zitiert hier Helmut Plessner welcher meint, dass der Mensch nie ganz das ist, was er *ist*. Erving Goffman, US-amerikanischer Soziologe, tätigte eine dazu passende Aussage, indem er meinte: „Die ganze Welt *ist* wie eine Bühne, wir stolzieren und ärgern uns ja ein Stündchen auf ihr herum, und dann ist unsere Zeit um.“⁵⁷ All diese Aussagen gelten nicht nur für die *Theaterwissenschaft*, sondern können ebenfalls auf andere Bereiche des Lebens, wie zum Beispiel die Fotografie, angewandt werden.

2.1.2 Abigail Solomon-Godeau und die Dokumentarfotografie

Solomon-Godeau, eine feministische Kunsthistorikerin aus New York, wird oft herangezogen, wenn es um die Dokumentarfotografie geht. Ihr kritischer Aufsatz „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie“ von 2003 ist eine interessante Literatur zum Thema. Sie meint, ein Dokumentarfoto sei „so ziemlich alles“ und „so ziemlich nichts“.⁵⁸ Ersteres könnte man damit begründen, dass alles, was im Moment der Aufnahme vor der Kamera war, festgehalten, also dokumentiert wurde. Von dieser Theorie ausgehend, wäre kein Foto dokumentarischer als ein anderes. Dieses „so ziemlich nichts“ lässt sich andererseits dadurch begründen, dass die meisten Fotos ohnehin nicht mehr naturgetreu, also bearbeitet, sind. Die Menschen glauben nicht mehr an die Realität der Bilder, weil beinahe alle heutzutage mittels Photoshop oder ähnlichen Bildbearbeitungsprogrammen optimiert werden, sei es auch nur um eine Nuance, um zum Beispiel eine Wolke noch besser zur Geltung zu bringen oder einen Pickel weg zu retuschieren. Allerdings ist die Fotografie als einziges Beweismittel vor Gericht zugelassen.⁵⁹ Des weiteren stellt Solomon-Godeau fest, dass der Begriff der

⁵⁶ Ibid., S. 224.

⁵⁷ Erving Goffman, *Rahmen-Analyse: ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt: Suhrkamp 1996, S. 143.

⁵⁸ Abigail Solomon-Godeau, „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie“, in : Herta Wolf, *Diskurse der Fotografie*, Frankfurt: Suhrkamp 2003, S. 53-74, hier S. 53.

⁵⁹ Ibid., S.53.

„Dokumentarfotografie“ erst ab den späten 20er Jahren des 20. Jahrhunderts häufiger im Sprachgebrauch war, was nicht verwunderlich ist, weil man erst zu diesem Zeitpunkt davon ausgehen konnte, dass die Fotografie ein uns erhaltenes und lang bleibendes Medium ist.⁶⁰ Bereits 1839 gab es eine Beschreibung als visuelle Enzyklopädie von Dominique François Arago anlässlich der Präsentation des Daguerrotypieverfahrens. Damals hieß es schon, die Fotografie soll als Inventar in den Dienst der Wissenschaft, der Kunst und der Nation gestellt werden. In den 60er Jahren hatte sich die Dokumentarfotografie so wie wir sie kennen, vollständig etabliert.⁶¹

Solomon-Godeau bezieht sich in ihrem Aufsatz auf Berthold Brecht und unterstützt seine Aussage, dass die Dokumentarfotografie ein eigenes Zeichensystem und visuelle Codes besitzt, woraus man lesen kann, wie die Bilder verstanden werden können. Die Brauchbarkeit und das Überzeugungsvermögen der Dokumentarfotografie bestehen vor allem dadurch, dass sie die Wirklichkeit abbilden soll.⁶² Hier kommt das Problem zum Vorschein, dass vielleicht ein anderer Fotograf aus einem anderen Blickwinkel fotografiert hätte und dadurch ein völlig anderes Bild entstanden wäre. Die Realität sieht für jeden Menschen anders aus – der Ausgangspunkt eines Fotos ist fast nie neutral oder bedeutungslos – und so entstehen auch unterschiedliche Meinungen und Sichtweisen beziehungsweise *Lesarten eines Bildes*. Auch der Kontext oder die Bildunterschrift, so sind sich Sontag und Solomon-Godeau einig, können eine Bildaussage verfälschen.⁶³

„Die anonyme Dimension der Taten, ihre Logistik und bürokratische Abhandlung kann nur in Schrift gespeichert, sie kann nicht fotografiert werden. Die Systematik des Verbrechens und der Schrecken der großen Zahl übersteigt die Evidenz des Augenscheins.“⁶⁴

Der Kulturwissenschaftler Helmut Lethen will damit sagen, dass Bilder allein ohne Kontext dazu nicht die Grausamkeiten beweisen können, die tatsächlich stattgefunden haben. Der Mensch allein sieht zwar die Bilder (z. Bsp. Konzentrationslager), kann sich aber die schrecklichen Geschehnisse nicht realistisch vor Augen führen. Zumindest derjenigen nicht, der nicht selbst dabei war. Deshalb mussten, so Lethen, beim Auschwitzprozeß die gezeigten

⁶⁰ Ibid., S. 54.

⁶¹ Ibid., S. 57.

⁶² Ibid., S. 55.

⁶³ Ibid., S. 66.

⁶⁴ Helmut Lethen, „Der Schatten des Fotografen“, in: *Figurationen 2004/ Vol5 (2)*, S. 83-104, hier S. 96.

Bilder in einen Kontext gebracht werden, ansonsten wurden sie als irrelevant abgelehnt. Hierzu zitiert er Hannah Arendt die richtig meint, dass Bilder allein niemals die tatsächliche Realität der Vernichtungslager aufdecken können.⁶⁵ Weiters, so der Autor, müssen Bilder animiert werden, um sie lesen zu können. Er meint damit, dass der Mensch mit dem Bild eine Assoziation eingehen muss, um sich später noch an das Bild zu erinnern oder um es richtig einordnen zu können. Eine symbolische Interaktion findet hier mit dem Kontext von Verbrechen des Nationalsozialismus unter Hitler statt.⁶⁶

Was man von einem Foto ablesen kann, hängt daher auch von der Art der Veröffentlichung ab. Dies kann mit dem redaktionellen Umfeld, der Anordnung der Bilder, der Bildunterschrift und ähnlichem einher gehen.⁶⁷ Auch andere Themengebiete oder Werbungen können dazu beitragen, dass man bei der Aufnahme des Bildes beeinflusst wird, ohne es zu merken.⁶⁸ Die Wirkungsweisen sind verschieden und können zu differenten Reaktionen bei Menschen führen, die vielleicht nicht beabsichtigt wurden. Diese Absichten unter denen ein Foto „geschossen“ wurde, sind aufgrund von Ethik diskutierbar. Hier spricht Solomon-Godeau von *Voyeurismus*, welcher wie erwähnt, auch von Susan Sontag verwendet wurde. Unser Blick begehrt etwas, und wir wollen es daraufhin festhalten und deshalb machen wir Fotos. Die Phantasie spielt dabei eine große Rolle. Wir müssen uns daher, so die Autorin, von unserem „naiven Glauben verabschieden, dass die Kamera visuelle Fakten liefert, die sich einfach nur *da draußen* befinden und die wir nun einfach und interesselos betrachten und zur Kenntnis nehmen“.⁶⁹

Am Ende Ihres Artikels erklärt sie die drei Ideen, die hinter dem Titel ihrer Arbeit „Wer spricht so?“ stecken. *Erstens* gilt für sie die Fotografie so, als hätte jemand etwas gesprochen, es ist *realistisch* und steht in einem bestimmten Kontext zur geschehenen Geschichte. *Zweitens* sind alle dokumentarischen Projekte mit *objektiven* und *subjektiven* Meinungen versehen. Es gibt versteckte sowie auch offene Hinweise, die die Lesart vorschreiben, also

⁶⁵ Ibid., S. 88.

⁶⁶ Ibid., S. 90.

⁶⁷ Hierzu möchte ich wieder auf das veröffentlichte Bild von Rothstein aufmerksam machen. Die Leser wurden durch die Bildüberschrift beeinflusst und die Regierung des New Deal war eine kurze Zeit von der Opposition an den Pranger gestellt worden.

⁶⁸ Solomon-Godeau, *Wer spricht so?*, S. 69.

⁶⁹ Ibid., S. 71f.

fast für sich sprechen. Laut Solomon-Godeau ist dies die Aufgabe der Kunsthistoriker, diese formalen Strategien aufzudecken. *Drittens* wirkt es so auf uns, als ob jedes Foto für sich selbst sprechen würde. Die ideologischen Absichten dahinter sollte aber dennoch jeder von uns im Hinterkopf behalten.⁷⁰

2.1.3 William Stott und die (Dokumentar-) Fotografie

In seiner sehr umfang- und aufschlussreichen Veröffentlichung „Documentary Expression and Thirties America“ verwendet William Stott eine Definition von 1967 die erklärt, dass *Dokumentation* etwas ist, das Dokumente betrifft, aus Dokumenten besteht oder sich von einem Dokument ableitet.⁷¹ Während der Kontroverse über die 1971er Dokumentation „The Selling of the Pentagon“ fragte ein Zuseher bei Harper’s Bazar, was eine Dokumentation sei: ein ehrlicher und einigermaßen objektiver Bericht oder ein Fall für strafrechtliche Verfolgung? Stott ist der Meinung, sie könnte beides sein, denn das Wort *Dokumentation* ist ein sehr vielschichtiges, einander sogar widersprechendes Wort. Er führt zwei Begriffsunterscheidungen an. *Die erste*, einfachere Bedeutung bezieht sich auf dokumentarische Beweise wie legale Dokumente und Geschichtsdokumente. Diese Dokumentation wird definiert als das *objektive* Darstellen von Tatsachen, die weder durch den Herausgeber noch durch das Einfügen eines fiktionalen Stoffes wie in einem Buch, einem Zeitungsbericht oder einem Film beeinflusst wird. *Die zweite*, kompliziertere Bedeutung bezieht sich auf den Ausdruck *human document*. Diese ist das Gegenteil der amtlichen, offiziellen Art, denn sie ist *persönlich und subjektiv*. Aber sie kann auch unpersönliche Daten vermitteln, wie zum Beispiel den Namen vor der Heirat, das Geburtsdatum der Kinder oder einen Arztbefund. Dies sind Fakten und somit Dokumente, laut Stott. Weiters zitiert er Clarence Nixon, einen Schriftsteller, der in den späten 30er-Jahren ein Buch über seine Heimatstadt verfasste: „I myself am a document.“ Denn dieser bezog seine Quellen nicht nur aus der Zeitung sondern auch aus seinem eigenen Leben. Jeder, der eine bestimmte Arbeit als *human document* betrachtet, identifiziert sich mit dem Selbst, das es enthüllt, andernfalls würde er es nicht als ein menschliches Dokument bezeichnen.⁷²

⁷⁰ Ibid., S. 72.

⁷¹ Stott, *Documentary Expression and Thirties in America*, S.5.

⁷² Ibid., S. 5f.

Insgesamt gibt es drei unterschiedliche Bezeichnungen, welche Bilder definieren: „Bilder als Quellen, Bilder als Medien und Bilder als generative Kräfte“⁷³. Bilder als Quellen sind eigentlich bei den Geschichtshistorikern nicht gängig, sondern eher bei den Kunsthistorikern. Sie wurden also bisher nicht oder nur wenig als geschichtliche Quellen herangezogen. Allerdings geht der Trend mittlerweile in die andere Richtung, so Gerhard Paul, Historiker und Professor für Geschichte. Probleme sind dabei natürlich nicht ausgeschlossen, vor allem bei der Beschriftung sind noch große Lücken zu füllen. Bilder als Medien dienen vor allem dem Lehr- und Forschungsfeld, so der Historiker. Ihr Hauptaugenmerk gilt nicht dem einzelnen visuellen Objekt, sondern der Praxis des Sehens und Wahrnehmens und damit auf die Politik, die mit Hilfe eines Mediums visualisiert wird.⁷⁴

Bilder als generative Kräfte sind so zu verstehen, dass sie mehr als das aussagen, was sie zeigen.⁷⁵ Hier tritt wieder das Hintergrundwissen der Menschen in den Vordergrund und leitet oft die Gedanken des Betrachters. Gedanken werden mit Bildern verknüpft und so können viele verschiedene Assoziationen entstehen. Nehmen wir wieder das Beispiel des Anschlags auf das World Trade Center. Menschen, die alt genug waren, um sich daran erinnern zu können, werden höchstwahrscheinlich nicht nur daran denken, dass es einmal ein Gebäude war, sondern sie werden sich erinnern, dass es ein Gebäude in New York war, welches von Terroristen mit Hilfe eines gekidnappten Flugzeuges zerstört worden war. Oder noch weitgehender, sie werden sich jedes Mal daran erinnern, wo sie zu dem Zeitpunkt waren, als sie die schreckliche Nachricht erfuhren. Bilder besitzen solche, fast schon magischen, Kräfte, um in Gedanken an jenes Ereignis zurück zu reisen. Sehr schön an dieser Fähigkeit der Bilder sind natürlich die positiven Assoziationen, die man mit bestimmten Bildern in Verbindung bringt. Barthes meint ebenfalls, dass „die Photographie des verschwundenen Wesens [...] mich wie das Licht eines Sterns“ berührt.⁷⁶

⁷³ Gerhard Paul, „Visual History. Version 2.0“, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, http://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_2.0_Gerhard_Paul#Zitation 2012, 28.01.2015.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 91.

2.2 DER BEGRIFF SOZIALDOKUMENTATION

Ich untersuche in meiner Arbeit unter anderem den *Unterschied zwischen Dokumentation und Propaganda*. Schon F.D.Roosevelt meinte, man kann mit mitleidloser/schonungsloser Publicity viel Unrecht zum Rechten wenden. Er verteidigte solche Werbung und vermied bewusst das vorbelastete Wort „*Propaganda*“. Der Präsident wusste, wie schwierig soziale Veränderungen in der Gesellschaft, ohne deren emotionale Bereitschaft dazu, durchzusetzen waren:

„It is a difficult thing in our civilisation unless you have sentiment.“⁷⁷

Dokumentation versucht, falsches zum Richtigen zu wandeln, soziale Einwirkungen zu fördern und zu bewerben, den Intellekt und die Gefühle der Menschen zu beeinflussen. Sozialdokumentation überredet und überzeugt entweder auf die eine oder auf die andere Weise oder nutzt beide Möglichkeiten, unmittelbar und anschaulich, also mit Beispielen. William Stott erklärt in seinem Buch zwei Arten von Überzeugung, nämlich die *intellektuelle Dimension* (zur Klarstellung der Tatsachen, warum diese Tatsachen passierten und wie die gesammelten Fakten für eine Verbesserung der Lage verwendet werden können) und die, üblicherweise wichtigere, *emotionale Dimension*. → Durch das Mitfühlen von Tatsachen, soll im Betrachter der Wunsch geweckt werden, eine Veränderung eben dieser Tatsachen herbeizuführen.⁷⁸ An dieser Stelle möchte ich die zwei unterschiedlichen Überzeugungskünste genauer betrachten:

2.2.1 Die direkte Methode als Überzeugungskunst

Diese Methode stellt *uns* in Frage, sie zieht *uns* in Zweifel - unsere Welt, unsere Menschen, unser Leben, unseren Tod. Sie ist die üblichere Methode laut Stott und konfrontiert den Adressaten mit den Tatsachen so unmittelbar wie möglich und erbittet das Engagement, diese zu ändern. Zum Beispiel nimmt er ein Zeitschrifteninserat von 1972 heran, das für die *Save the Children Federation* Werbung macht. Es zeigt ein unscharfes Foto mit dem Gesicht eines koreanischen Jungen – mit zusammengezogenen Augenbrauen, angsterfüllten Augen und zusammengepresstem Mund – und folgendem Text: „You Can Help Save Bo Suk for \$15.00 a

⁷⁷ Franklin D. Roosevelt, *Selected Speeches, "Messegges, Press Conferences, and Letters, New York: Basil Rauch 1957"*, S. 241, 355, zitiert nach Stott, *Documentary Expression and Thirties in America*, S. 26.

⁷⁸ Stott, *Documentary Expression and Thirties in America*, S. 26.

Month. Or You Can Turn the Page.“ Kinder als Druckmittel werden nach wie vor gerne dargestellt, weil sie die unschuldigen Opfer par excellence darstellen. Sie werden in die Welt hineingeboren, in der sie leben und sind oft von Beginn an im Elend zu Hause. Bilder mit armen Kindern erweichen die Menschen und machen die Betrachter betroffen, woraufhin sie handeln.⁷⁹ Wenn sie nichts fühlen und dadurch nicht handeln, so hat die Dokumentation ihr Ziel verfehlt:

„To make us feel implicated is the purpose of the direct method. The facts are given us: how do we feel about them? What are we going to do about them? If we feel nothing and do nothing, the documentary has failed for its aim.“⁸⁰

Das Ziel der direkten Methode liegt darin, der Zielgruppe das Erlebnis möglichst kraftvoll zu transportieren und zwar insofern, dass sie sich ganz darauf einlassen, sich damit beschäftigen und darüber hinaus engagieren. Die Dokumentationen der 30er-Jahre richten ihr Wort beständig an ein „Du“, also persönlich an jeden einzelnen Menschen und ermahnten ihn, Mitleid zu haben und Anteil zu nehmen. Laut Roy Stryker sollte eine gute Dokumentation nicht nur berichten, wie ein Ort, eine Person oder ein Ding aussieht, es muss dem Adressaten auch vermitteln können, wie es sich fühlen würde, wirklich Zeuge vor Ort zu sein. Den Menschen sollte das Gefühl des „face to face“ übermittelt werden – so, als wären sie beim Geschehen dabei gewesen. Die tatsächlichen Wahrheiten, die unter anderen das Life Magazin oder Jacob Riis, der amerikanischen Gesellschaft aufzeigte, waren immer neu und abstoßend. Das schwierige an der Sozialdokumentation war, die Menschen von etwas zu Überzeugen, von dem sie nicht wünschten, es wäre wahr. Nur wenn sie tatsächlich sehen, worüber berichtet wird, wird man sie dazu bringen, es zu glauben.⁸¹

2.2.2 Die stellvertretende, nachempfundene Methode als Überzeugungskunst

Diese Methode legt die Tatsachen indirekt durch einen Vermittler dar. Ein Leser oder Betrachter erfährt einen Sachverhalt nicht wie aus erster Hand, sondern der Platz des unmittelbaren Betrachters wird von jemand Einflussreichem übernommen. Diese Personen haben oft große Vorbildwirkung und somit Einfluss auf deren Zuhörer. Diese Methode wurde

⁷⁹ Ibid., S. 26f.

⁸⁰ Ibid., S. 27.

⁸¹ Ibid., S. 26ff.

in den 30er Jahren und während des zweiten Weltkriegs angewendet.⁸² Auch in unserer heutigen Zeit wird gerne auf diese Weise, die Menschen in ihren Bann zu ziehen, zurückgegriffen. Es werden Menschen zu Nachrichtensendungen eingeladen, die direkt beim Ort des Geschehens anwesend waren. Erst letztes habe ich eine Sendung verfolgt, in der ein Mann von „Ärzte ohne Grenzen“ über die Ebola-Epidemie in Afrika berichtete. Er war lange Zeit in Afrika, um den Menschen zu helfen. Der Arzt untermalte seine Rede mit persönlichen Anreden den Zusehern gegenüber: „Ihr könnt helfen“, „Ihr müsst keine Angst haben“ oder „ICH bin dort gewesen, ICH habe es gesehen“. Der amerikanische Dichter Walt Whitman benutzte dieses „Ich“ schon in den 30iger Jahren sehr oft in seinen Büchern. „I am the man, I suffer`d, I was there“.⁸³ Diese Ausdrücke wurden zu einem Zeichen der Authentizität. Voraussetzung für diese Methode der Überzeugungskünste ist, anwesend gewesen zu sein. Vorteilhaft ist es ebenfalls, wenn man die Schmerzen und das Grauen, von denen man berichtet, am eigenen Körper erlebt hat.⁸⁴

Stott nennt hier das Beispiel des Reporters John Spivak, der über die „Southern chain gangs“ berichtete. Spivak schoss auch Bilder von den Gefangenen, allerdings konnten diese ihre Schmerzen sehr gut verbergen und so sind die Fotos allenfalls streng und dokumentieren eher Fakten als Gefühle. Spivak hingegen spricht in der Öffentlichkeit über die Zustände und erreicht somit die Herzen der Menschen. Er vergleicht diesen Zustand mit der spanischen Inquisition, die bereits 300 Jahre früher stattgefunden hat. Spivak ist, stellvertretend für die Leser, vor Ort gewesen. Er ist ihre Stimme, ihr Verstand und leitet die Menschen zu denselben Gefühlen, die er empfindet.⁸⁵

John Steinbeck begleitete aus demselben Grund die beschwerliche Reise der vertriebenen Farmer, auch Okies⁸⁶ genannt, auf ihrer Reise nach Kalifornien, um aus eigener Hand berichten zu können. Es entstand daraus sein Bestseller-Roman „The Grapes of Wrath“(USA

⁸² Ibid., S. 33.

⁸³ Ibid., S. 36.

⁸⁴ Ibid., S. 36f.

⁸⁵ Ibid., S. 33.

⁸⁶ Okies wurden die Menschen genannt, die von Oklahoma aus in den Westen gezogen sind. Allerdings hat sich der Begriff so etabliert, dass alle Farmer, die vom Landesinneren der USA nach Kalifornien wanderten, so genannt wurden. Vgl. Vorwort von Hagen Charles, *American Photographers of the Depression. Farm Security Photographs 1935-1942*, New York, Kanada: Pantheon Books 1985, Vorwort S.2.

1939), auf welchen ich später noch genauer eingehen werde.⁸⁷ Ebenfalls eines solchen Schemas bedienten sich Walker Evans und James Agee, als sie ihr berühmtes Buch „Let us now praise famous men“ (USA 1941) schrieben. Sie waren dadurch, dass sie über einen längeren Zeitraum bei den Pächterfamilien verbracht haben und somit nacherzählen und dokumentieren konnten, in welchen Elend eine solche Familie leben muss, Augen und Ohren für die restliche Gesellschaft. Im Vorwort sagt Agee, dass er mit diesem Buch den Schwindel und den Betrug an der armen Bevölkerung Amerikas aufzeigen möchte. Es sollte als Mittel zur Verbesserung dienen. Das Buch war ein Angriff auf die meisten Dokumentationen, die damals stattgefunden haben und es zeigte auf, wie die bisher übliche Rhetorik die Situation oft verharmloste.⁸⁸ Die Arbeit der FSA wollte ebenso die Missstände aufzeigen und sich damit brüsten, den Armen zu helfen. Allerdings wird in keinem Wort erwähnt, wie es zu den vorhandenen Umständen gekommen ist, nämlich durch die Nachlässigkeit der Regierung über Jahre hinweg in Bezug auf die Farmer und dass die Kleinbauern und Pächter von den großen Farmern vertrieben wurden.

2.3 Die ersten Dokumentarfotografien

Nicht nur Menschen sammeln Bilder seit es die Fotografie gibt, sondern ebenfalls Institutionen, wie es das Beispiel der FSA im Folgenden zeigt. Die Fotografen dieser Institution haben ein Exempel statuiert, denn es war das erste Projekt in der Geschichte der Fotografie, welches dieses riesige Ausmaß annahm. Zwar gab es vor dieser Zeit bereits Menschen, die sich mit der Dokumentarfotografie befassten, aber der Umfang dessen Arbeiten hatte eine andere, viel kleinere Dimension. Schon gegen Mitte/Ende des 19. Jahrhunderts beschäftigte sich, zum Beispiel, der Fotograf John Thomson mit der Ablichtung von sozialen Umständen in London. Gemeinsam mit dem Autor und Journalisten Adolphe Smith veröffentlichte er 1877 das Buch „Street Life in London“.⁸⁹ Allerdings ist der tatsächliche Beginn der Dokumentarfotografie in Amerika bei Jacob Riis und Lewis W. Hine zu finden. Auf diese beiden Pioniere der Dokumentarfotografie soll im Folgenden ebenfalls kurz eingegangen werden.

⁸⁷ Stott, *Documentary Expression and Thirties in America*, S. 33ff.

⁸⁸ *Ibid.*, S. 290f.

⁸⁹ Doherty, *Sozialdokumentarische Photographie in den USA*, S.9f.

Wer die ersten Dokumentar fotografien geschossen hat, kann niemand genau sagen. Einige Menschen haben bereits gegen Ende des 19.Jh. Aufnahmen mit versteckten Kameras gemacht, um die unverfälschten Gesichtszüge anderer Menschen einzufangen. Einerseits war der (unbewusste) Wille, sozialdokumentarische Fotografie zu praktizieren schon vorhanden, andererseits sind diese Bilder verfälscht, denn die bloße Anwesenheit eines Menschen verändert sein Gegenüber.⁹⁰ Roger Fenton ist ein bekannter Fotograf, der als einer der ersten 1855 den Krim Krieg dokumentieren sollte.⁹¹ Es gab schon einige Menschen vor ihm, die in einem Krieg fotografierten, allerdings nicht in so einem großen Ausmaß wie Fenton, denn ihm blieben erstmals 360 Negative erhalten, von denen die erste Fotodokumentation eines Krieges entstanden ist. Fenton war sozusagen ein Vorreiter der nachfolgenden *Dokumentarisierung der Kriege*. Das Publikum hatte erstmals Bilder von der Front gesehen und wollte nun mehr davon.⁹² Die Menschen wollen weinen und das Leid anderer sehen.⁹³

Hier kann ich eine Parallele zur griechischen Antike erkennen. Zur Zeit der Entstehung der Tragödie wurden Theaterstücke für die ganze Bevölkerung Athens aufgeführt. Sie hatten drei Aufgaben inne und richteten sich an ein Individuum: die *kátharsis*, also Reinigung, die belehrende Rede und die Einweihung der Initianden.⁹⁴ Die Menschen wurden dadurch aufgerufen, über anstehende Probleme nachzudenken und sie zu lösen. Wahrscheinlich war auch, dass diese Aufführungen eine politische Rolle spielten. Die Geschichten der Tragödien wurden schon in der Antike so ausgewählt, dass die Bürger in eine bestimmte Richtung gelenkt wurden.⁹⁵ Sie machten das Mittel zum Zweck, wie das auch bei der FSA der Fall war. Der Althistoriker Meier Christian untersuchte die Bedeutung der Feste im alten Athen und spricht von einer „Erziehung“ der Menschen durch die Aufführung der Spiele.⁹⁶

„So waren die griechischen Feste im fünften Jahrhundert alles andere als vergnügliche Ablenkungen, als „Freizeit“. Sie boten keine Erholung durch Nichtstun, auch nicht durch Politikverschönerung. Jedenfalls war die Politik nicht überall von ihnen abwesend, im

⁹⁰ Siehe diese Arbeit S. 21.

⁹¹ Brauchitsch, *Kleine Geschichte der Fotografie*, S.63.

⁹² Anne H. Hoy, *Enzyklopädie der Fotografie. Die Geschichte, die Technik, die Kunst, die Zukunft*, Hamburg: National Geographic 2006, S.150.

⁹³ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 97.

⁹⁴ Bernhard Zimmermann, *Europa und die griechische Tragödie. Vom kultischen Spiel zum Theater der Gegenwart*, Frankfurt: Fischer 2000, S. 15.

⁹⁵ Christian Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, Dresden: VEB Verlag der Kunst 1990, S. 11f.

⁹⁶ *Ibid.*, S. 56.

Gegenteil! Nur erschien sie den Griechen, wo sie präsent war, verfremdet, zum Teil auch verkehrt, zum Teil in mythischem Gewand.⁹⁷

Es ist also erkennbar, dass eine bestimmte Art der Propaganda schon in der griechischen Antike vorhanden war. Ebenfalls Ziel dieser Aufführungen war, *eleos* und *phobos* bei den Zuschauern hervorzurufen, um in die *kátharsis* (Reinigung) zu gelangen. Laut Aristoteles bedeutet das Wort *eleos* jammern und das Wort *phobos* schaudern, ein durch erschrecken bewirktes Tun.⁹⁸ Auch Barthes meint, dass der „Schock“ bestimmter Bilder die Ursache für die Handlungen der Menschen sei.⁹⁹

Beaumont Newhall, ein Historiker für Fotografie, ist der Meinung, dass die ersten Dokumentarfotografien in den 1870-er Jahren von den Geysiren in Yellowstone von W. H. Jackson geschossen wurden. Seine Bilder lieferten einen derart überzeugenden Beweis der Naturschönheit, die man vorher nur für übertriebene Erzählungen von Reisenden hielt, sodass der Kongress die Yellowstone Region zum Nationalpark erklärte. Helmut und Alison Gernsheim haben argumentiert, dass die erste fotografische Sozialdokumentation in John Thompsons Bildern für „Street of Life in London“, einem 1877 erschienenen, die Armen Londons porträtiertem Buch, zu finden sei. Aber die meisten Historiker sind der Meinung, so auch Stott, dass der *Anfang der sozialen Fotografie* in den Vereinigten Staaten bei *Jacob Riis* und *Lewis W. Hine* zu finden sei. Sie waren im letzten Jahrzehnt des 19 Jahrhunderts bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts tätig. Ihre Arbeiten waren ausschlaggebend für die damalige Zeit, denn sie haben erstmals über das Elend der Armen in New York berichtet. Ihr Ziel war, die Menschen zum Sehen zu bewegen und wach zu rütteln.¹⁰⁰ Hine's Dokumentationen über Kinderarbeit in Kohlegruben oder auf Baumwollfeldern haben dazu beigetragen, dass diese in Amerika abgeschafft wurde.¹⁰¹ Der Soziologe antwortete als man ihn fragte, warum er nicht schreibt, sondern Fotos macht: „If I could tell the story in words, i wouldn't need to lug a camera.“¹⁰²

⁹⁷ Ibid., S. 58.

⁹⁸ Manfred Fuhrmann (Hg.), *Aristoteles. Poetik*, Stuttgart: Philipp Reclam 1982. Kap.6 S. 19.

⁹⁹ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 41.

¹⁰⁰ Stott, *Documentary Expression and Thirties in America*, S. 30.

¹⁰¹ Sontag, *Über Fotografie*, S.65; sowie Brauchitsch, *Kleine Geschichte der Fotografie*, S. 65.

¹⁰² Stott, *Documentary Expression and Thirties in America*, S. 30.



Abb. 4 Men at Work

Ein weiteres großes Werk Hine's trug den Titel „Men at Work“. Sehr beeindruckend daraus waren die Aufnahmen des Baus des *Empire State Buildings*. Er begleitete die Arbeiter tagtäglich bei ihrer gefährlichen Tätigkeit in luftigen Höhen bis zu dessen Fertigstellung 1931. Es gab zuvor keine vergleichbare Dokumentation über zu verrichtende Arbeiten und ich bin mir sicher, dass eine große Anzahl der Menschheit dieses eine bestimmte Bild von Hine kennt, auf dem die Arbeiter hoch über den Dächern von New York auf einem Stahlträger ihre Pause verbringen (Abb.4).¹⁰³

Berenice Abbott veröffentlichte ein Anleitungsbuch „A Guide to better Photography“ für Fotografen indem sie schrieb, dass Fotografien nicht lediglich Abbildungen sind, sondern Quellenmaterial. Auch *Fox Talbot* meinte, dass selbst, wenn man ein Foto ohne eine bestimmte Absicht geschossen hat, man später viele Einzelheiten bemerkt, die eventuell wichtige Quellen beinhalten. Aber als eindeutige Quelle oder Zeitzeuge kann man ein Foto erst nennen, wenn es zeitlich und örtlich definiert wurde. Das heißt, dass sich nicht jedes geschossene Foto als Dokument bezeichnen darf.¹⁰⁴

Abschließend zum Thema Dokumentarfotografie finde ich noch interessant und erwähnenswert, dass Kodak 1935/36 den ersten Farbfilm wie wir ihn kennen, auf dem Markt

¹⁰³ Newhall, *Geschichte der Photographie*, S. 243f.

¹⁰⁴ *Ibid.*, S.253f.

zum Verkauf anbot.¹⁰⁵ Somit wäre es den Fotografen der FSA möglich gewesen, ohne größere Umstände wie dem des Einfärbens der Bilder, Farbfotos zu erzeugen. Allerdings griffen nur wenige darauf zurück, wie man an dem großen Unterschied der Anzahl der s-w Bilder (ca. 175.000) und der Farbbilder (ca. 1.600) nur unschwer erkennen kann. Aber dies hat nicht nur mit der Neuerscheinung zu tun, sondern auch mit dem Fach der Dokumentarfotografie. Bis heute ist es noch üblich, Dokumentarfotografien in s-w zu halten. Stellen sie sich bei dem Wort Dokumentarfotografie ein Bild dazu vor. Welches Bild haben Sie im Kopf? Wohl eher kaum einen friedlichen Fischer, der bis zu den Oberschenkeln im türkisblauen Meerwasser der Malediven steht. Man denkt dabei nicht an bunte, schöne Fotos, bei denen uns ein netter Mensch entgegen lächelt, sondern eher an grausame und schockierende s-w Bilder, die meistens an fernen Orten, in denen Krieg herrscht, entstanden sind. Auch die Bilder der *World Press Photo* Ausstellungen sind überwiegend in s-w gehalten (Abb.5). Es dauerte noch Jahrzehnte, bis sich auch das Farbbild im Bereich der Dokumentarfotografie durchsetzen konnte. Allerdings ist die Wirkungsweise von schwarz-weiß Bildern meistens eindrucksvoller und der Betrachter jener Bilder kann sich so besser auf den Inhalt konzentrieren und wird daher nicht von bunten Farben abgelenkt. Schwarz-weiß Fotografien haben eher eine nüchterne, sachliche, seriöse Wirkung auf die Menschen im Gegensatz zu Farbfotografien. Dokumentarfotografien sollen auch nicht von ihrem Inhalt ablenken, sondern sie sollen klare Strukturen aufzeigen, um den Grund, weshalb das Foto geschossen wurde, nicht aus den Augen zu verlieren.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Kodak (Hg.), "Geschichte von Kodak. 1930-1959", *Kodak*,

http://www.kodak.de/ek/DE/de/About_Kodak/Our_Company/1930-1959.htm 2010, 22.12.2014.

¹⁰⁶ Annika Baacke, „Fotografie zwischen Kunst und Dokumentation, Objektivität und Ästhetik, Kontinuität und Veränderung im Werk von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt“, Diss. Geschichts- und Kulturwissenschaften“, Diss. Geschichts- und Kulturwissenschaften Berlin: epubli GmbH 2014, S. 169.



Abb. 5 World Press Photo Galerie

3. Propaganda, Manipulation und Beschaffung von Informationen

3.1 Definitionen von Propaganda

Ich habe bewusst die Mehrzahl Definitionen verwendet, denn es gibt unzählige Erklärungen des Wortes Propaganda. Meist kommt es auf den Herausgeber oder Autor an, wie dieses Wort beschrieben wird und welche Ziele dieser verfolgt. Den Begriff der Dokumentarfotografie habe ich bereits lange und ausführlich erläutert. Nun widme ich mich oberflächlich dem Begriff der Propaganda, denn eine genaue Erläuterung und tiefgreifende Erklärung würde bestimmt den Rahmen meiner Arbeit sprengen. Als erstes habe ich mich im World Wide Web auf die Suche nach einer Definition gemacht und bei Google das gesuchte Wort eingegeben. Das Ergebnis waren etwa 164.000.000 Einträge. Hierzu im Vergleich die Eingabe des Wortes „Dokumentarfotografie“, welches *nur* 79.300 Suchergebnisse anzeigte, was meine Vermutung bestätigte: eine genauere Befassung mit dem Wort würde mein Vorhaben sprengen... In der Plattform des Politik-Lexikons bin ich auf diese Erklärung gestoßen:

„Propaganda bedeutet die gezielte und systematische Verbreitung von politischen Ideen, Weltanschauungen oder Meinungen. Bei politischer Propaganda geht es auch um die Manipulation von Meinungen und Einstellungen. Deshalb hat der Begriff Propaganda einen deutlich negativen Beigeschmack und wird häufig mit Diktaturen in Verbindung gebracht.“¹⁰⁷

Des Weiteren, so das Lexikon, wird auch die Wahlwerbung dann als Propaganda bezeichnet, wenn andere Parteien schlecht gemacht werden sollen.¹⁰⁸ Dies war wahrscheinlich kein Hauptaugenmerk der FSA, denn neben Roosevelt gab es nahezu keine Konkurrenz. Er wurde dreimal als Präsident mit großer Mehrheit wiedergewählt. Zwar haben die Republikaner mit der Veröffentlichung des Bildes von Arthur Rothsteins Stierschädel versucht, zu beweisen, dass der ganze New Deal nur ein *fake* ist, aber außer kurzer Aufregung und einer abwertenden Antwort von Stryker hat dieser Versuch, Roosevelt schlecht zu machen, nichts genützt.

Eine weitere Definition für das Wort Propaganda meint, sie sei eine „systematische Verbreitung politischer, weltanschaulicher o. ä. Ideen und Meinungen mit dem Ziel, das allgemeine Bewusstsein

¹⁰⁷ Reinhold Gärtner, *Politik Lexikon für junge Leute*, Verlag Jungbrunnen Wien 2008, i.A. des österreichischen Bildungsministeriums, <http://www.politik-lexikon.at/propaganda/> 2008, 22.12.2014.

¹⁰⁸ *Ibid.*, <http://www.politik-lexikon.at/propaganda/> 2008, 22.12.2014.

in bestimmter Weise zu beeinflussen“.¹⁰⁹ Diese Erklärung ist für meine Arbeit bereits interessanter, denn Roy Stryker verfolgte unter der amerikanischen Regierung das Ziel, die Menschen zu beeinflussen und ihnen durch die Arbeit der FSA vor Augen zu führen, was die Regierung alles dafür tut, um den Armen zu helfen – ohne vorher darauf aufmerksam zu machen, dass die Regierung der vorangegangenen Präsidenten der Hauptauslöser dieser Misere war.

Das ursprüngliche, unverfälschte Wort *Propaganda*, so Edward Bernays, wurde vor dem ersten Weltkrieg kaum benutzt. Es war nur eine Tätigkeit und rief noch keine negativen Assoziationen hervor, wie das zu unserer heutigen Zeit der Fall ist. 1911 gab es noch keine Erklärung des Wortes in der *Encyclopedia Britannica*, erst als die Alliierten dieses Wort als Synonym für Lügen verbreiteten, bekam es einen großen Bekanntheitsgrad mit negativem Beigeschmack. Erstmals verwendet wurde das Wort 1622 vom katholischen Oberhaupt der Kirche, Papst Gregor XV, um dem aufkommenden Protestantismus entgegenzuwirken. Er schuf das Amt zur *Propagierung des (richtigen) Glaubens*, genannt „*Congregatio de propaganda fide*“. Bis ins 19. Jahrhundert wurde der Begriff mit der Kirche in Verbindung gebracht, welcher durch die „Zurechtweisung“ des Papstes bereits einen negativen Beigeschmack erhielt. Die Meinung des Oberhauptes wurde verbreitet und weitergehend von den Mitbürgern verlangt, diesem Denken beizupflichten. Allerdings war das Wort *Propaganda* noch nicht weit verbreitet und erst ab den 1920er Jahren als Inbegriff eines Lügengeflechts bekannt geworden. Bis zum Ersten Weltkrieg war der Begriff daher nicht abwertend, sondern eher neutral verwendet worden.¹¹⁰

Edward Bernays wurde 1891 in Wien geboren und wanderte ein Jahr später mit seinen Eltern in die USA aus. Er gilt als Vater der Public Relations und bediente sich oft des Werkes seines Onkels Sigmund Freud, wodurch er mit der Psychoanalyse vertraut war. Bernays arbeitete für die US-Regierungen und für die Tabakindustrie, was ihn im Prinzip zu einem Teil der Regierung machte. Bereits 1928 veröffentlichte er sein Buch „Propaganda“, welches bis heute

¹⁰⁹ Bibliographisches Institut GmbH (Hg.), *Duden. Die deutsche Rechtschreibung*, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Propaganda> 2013, 08.01.2015.

¹¹⁰ Edward Bernays, *Propaganda. Die Kunst der Public Relations*, Freiburg: Orange Press⁴ 2013, S. 137ff; siehe auch: Toby Clark, *Kunst und Propaganda. Das politische Bild im 20. Jahrhundert*, Köln: Dumont 1997, S. 7.

noch als Grundlage für Unternehmens- und Regierungskommunikation dient.¹¹¹ Abschließend zu diesem Thema möchte ich noch diese Sätze von Bernays Buch zitieren:

„Die bewusste und zielgerichtete Manipulation der Verhaltensweisen und Einstellungen der Massen ist ein wesentlicher Bestandteil demokratischer Gesellschaften. Organisationen, die im Verborgenen arbeiten, lenken die gesellschaftlichen Abläufe. Sie sind die eigentlichen Regierungen in unserem Land.“¹¹²

3.2 Manipulation von Meinungen

Ich möchte kurz auf das Wort *Manipulation* aus dem Zitat von S. 36 eingehen. Es kommt aus dem lateinischen und weist ursprünglich auf Taten hin, die nur mit der Hand vollzogen werden. Im Laufe der Zeit bekam das Wort eine neue Bedeutung: Manipulation meinte die „Beeinflussung anderer Personen“.¹¹³ Solche Beeinflussungen erfahren wir überall in unserem täglichen Leben. Sei es durch Zeitungen, durch die Nachrichten, durch andere Mitmenschen oder durch die Regierung. Menschen lassen sich leicht manipulieren und diesen Vorteil nutzte F. D. Roosevelt aus, als er mit dem Projekt der FSA die Wähler auf seine Seite holen wollte. Die Meinung eines Idols reicht oft schon aus, um sich dieser anzuschließen, auch, wenn vorher eine andere Meinung vertreten wurde. Bleiben wir bei dem Beispiel der FSA, bei dem Bilder bewusst auserwählt und der breiten Masse zugänglich gemacht worden sind. In diesem Fall wird durch die Fotos bewiesen, was wahr ist, was im Moment geschieht. Aber ohne den richtigen Kontext dazu, kann man die Bildinhalte gut manipulieren. Ein und dasselbe Bild mit zwei unterschiedlichen Bildunterschriften kann, wie bereits im Kapitel von Susan Sontag erwähnt, komplett unterschiedliche Meinungen hervorrufen.¹¹⁴

Auch, wenn heutzutage viele Bilder manipuliert und bearbeitet sind, heißt es nicht, dass kein dokumentarischer Charakter mehr gegeben sein kann. Sobald der *Beweis der Authentizität* (Datum, Ort, Beteiligte) erbracht wurde, so der Journalist Michael Haller, bestätigt dies die Echtheit des Bildes. Unter medienethischer Sicht gilt als Manipulation, wenn eine „mit der

¹¹¹ Bernays, Propaganda. *Die Kunst der Public Relations*, Buchumschlag.

¹¹² *Ibid.*, S. 19.

¹¹³ Lothar Kolmer, *Die Kunst der Manipulation*, Salzburg: ecowin Verlag 2006, S. 17.

¹¹⁴ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 17.

Täuschungsabsicht verbundene Intentionale Veränderung von Informationen durch Auswahl, Zusätze oder Auslassungen“ vorliegt.¹¹⁵ Es gibt verschiedene *Arten der Bildmanipulation*:

- wenn Bildinformationen gelöscht werden
- wenn eine externe Information eingefügt wird
- wenn eine Bildmontage erstellt wird
- wenn die Beschriftung irreführend formuliert wird
- oder – der heikelste Punkt- wenn das Objekt der Berichterstattung „inszeniert“ wird¹¹⁶

Wenn eine dieser Fälschungen vorgenommen wurde muss dies, laut Pressekodex, sichtbar gemacht werden um nicht fälschlicherweise als dokumentarisch bezeichnet werden zu können.¹¹⁷ Hier stellt sich mir die Frage, was genau in der Praxis eine Fälschung beinhaltet? Ein wegretuschierter Daumen wie bei Langes *Migrant Mother* oder eher ein aus dem Kontext gerissener Stierkopf wie bei Arthur Rothstein? Denn im Prinzip gab es tote Tiere und es gab auch sehr trockene Böden im Süden Amerikas. Laut den fünf oben angeführten Punkten, ist das Bild von Lange nicht manipuliert, das von Rothstein hingegen schon, weil er es bereits im Vorhinein inszeniert hat. Jeder Mensch hat dazu eine eigene Meinung und sollte so an dieser Stelle für sich selbst entscheiden.

Offiziell sind jedenfalls unterschwellige Manipulationen in Werbungen, sogenannte *silent subliminals*, laut Gesetz verboten. Diese *Subliminals* dauern in etwa nur 1/3000 Sekunde und werden nicht bewusst von den Konsumenten wahrgenommen. Da diese Wirkungsweise noch unerforscht und eher unbekannt ist, wird auf die überschwellige Beeinflussungstechnik wie die der Bildkommunikation zurückgegriffen.¹¹⁸

Aufsehen erregte eine Episode der amerikanischen Fernsehserie „The Simpsons“ von 2001. Ein ägyptischer Privatsender beschuldigte Amerika an der Beteiligung des Aufstandes in Syrien aufgrund dieser bereits 13 Jahre zuvor ausgestrahlten Folge der Simpsons. Bart, der

¹¹⁵ Martin Löffelholz/ Christian Trippe/ Andrea C. Hoffmann (Hg.), *Kriegs und Krisenberichterstattung*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008, S. 272.

¹¹⁶ Bernad Batinic, Markus Appel, *Medienpsychologie*, Berlin, Heidelberg: Springer Medizin Verlag Heidelberg 2008, S. 543.

¹¹⁷ Michael Haller, „Scheinbar authentisch. Was Bilder von Kriegen und Krisen nicht leisten können“, in: Löffelholz, *Kriegs- und Krisenberichterstattung*, S. 271-276, hier S. 271ff.

¹¹⁸ Springer Gabler Verlag (Hg.), *Gabler Wirtschaftslexikon. Das Wissen der Experten*, <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Definition/unterschwellige-werbung.html>, 08.12.2015.

Junge der Familie, und seine Freunde gründen eine Boygroup und bekommen die Texte dafür von L.T. Smash. Lisa, Barts Schwester, findet heraus, dass in den Texten Schleichwerbungen für die Navy versteckt (Abb. 6) sind und dass L.T. für Lieutenant steht. Der Text „Yvan eht nioj“ ergibt Rückwärts gelesen den Text „Join the Navy“. In einem der anderen Lieder werden Bomben auf Kämpfer eines arabischen Landes geworfen und als Beweis der Mittäterschaft Amerikas nennt der ägyptische Privatsender Al-Tahrir TV die bereits bei den Simpsons gehisste Flagge der heutigen syrischen Opposition anstatt die der irakischen. Anhand dieses Beispiels ist zu sehen, wie weitgehend auch nur eine satirische Fernsehserie greift, die auf der ganzen Welt ausgestrahlt wird.¹¹⁹ Ganz zu schweigen von dem Vorfall der französischen Satire-Zeitung *Charlie Hebdo* vom 07.01.2015, der aufgrund islamistischer Satire-Zeichnungen einigen Menschen das Leben kostete.



Abb. 6 Schleichwerbung bei den Simpsons

3.3 Beschaffung von Informationen in Zeiten der Krise

Damit man über *Kriege und Krisen* berichten kann, sodass sich Zuseher und Zuhörer ein passendes Bild davon machen können, was wirklich geschieht, ist besondere journalistische Qualifikation von Vorteil.¹²⁰ *Journalisten* müssen *Informationen und Quellen* hinterfragen: Was stimmt, was stimmt nicht? Welche Quelle ist manipuliert, was ist glaubwürdig? Der Journalist Stefan Kornelius meint, dass selten mehr gelogen wird als in einer Krisenregion. Er

¹¹⁹ Irene Thierjung, „Die Simpsons als Kriegs-Propheten. Jenseits: In Syrien wird die Kunde verbreitet, dass die US-Fernsehserie am Aufstand schuld wäre“, *Kurier*, <http://kurier.at/politik/ausland/syrien-die-simpsons-als-kriegs-propheten/64.467.989> Mai 2014, 22.12.2014.

¹²⁰ Löffelholz/ Trippe/ Hoffmann, *Kriege und Krisenberichterstattung*, S. 13.

weiß, dass die Regierung die Unterstützung der eigenen Bevölkerung nicht verlieren darf, denn sonst ist der ganze Krieg schon verloren.¹²¹ Hier lässt sich bereits die erste Parallele zur FSA erkennen. Die Regierung gibt der Bevölkerung das, was sie braucht, um Unterstützung zu erhalten. Roy Stryker forderte nach 1938 mehr positive Aspekte des Farmlebens von seinen Fotografen, denn traurige, das Elend ablichtende Fotos gab es bereits zur Genüge. Ab dem Eintritt des Krieges 1941 wurden keine Bilder der Armut, sondern Bilder der Stärke und Tugenden Amerikas gezeigt.¹²² Nach und nach wurde die FSA wegrationalisiert, wodurch die Fotografen immer weniger wurden, bis am Ende nur mehr Stryker übrig war, der noch ein Jahr unter der *Office of war Information* gearbeitet hatte.

Die *Zensur* sollte an dieser Stelle kurz Erwähnung finden. Sie war früher während einer Krisenberichterstattung unerwünscht, weil es zu sehr an die Diktatur erinnerte. Allerdings wird heutzutage während einer Krise noch oft versucht, Zensur in verschiedenen Formen auszuüben, sei es die *offene* oder die *versteckte*. Bei der versteckten ist immer mehr Vorsicht geboten, da zum Beispiel die geführten Touren in einem Kriegsland für Berichtersteller oft vorher präpariert worden sind, um unerwünschte Berichte zu vermeiden. Die Zensur hat viele Facetten und war immer schon das wesentliche Mittel der *Manipulation*.¹²³ Allerdings ist sie in den meisten demokratischen Staaten verboten. In Österreich gibt es das Gesetz der Pressefreiheit seit 1867¹²⁴, was aber nicht bedeutet, dass versteckte Zensur ohne unser Wissen angewendet wird.

Es gibt in keinem Bericht einer Zeitung eine Objektivität, schon gar nicht im Krieg, meint der deutsche Journalist und Buchautor Michael Thumann. Sobald ein Reporter für eine Zeitung schreibt, fügt er nicht nur recherchierte Daten hinzu, sondern er hat einen eigenen Schreibstil und eine eigene Meinung zum Thema. Schon allein deswegen ist es fast unmöglich, einen objektiven Text zu schreiben oder ein objektives Bild zu schießen. Ohne Dorothea Lange wäre zum Beispiel das bekannte Bild der *Migrant Mother* (Abb. 19) wahrscheinlich nicht zustande gekommen, selbst wenn ein anderer berühmter Fotograf wie Walker Evans, ebendiese Frau mit Kindern fotografiert hätte. Und dadurch, dass Reporter oft mit den

¹²¹ Ibid., S. 162.

¹²² Vorwort von Hagen, *American Photographers of the Depression*, S.8.

¹²³ Löffelholz, *Kriegs und Krisenberichterstattung*, S. 192ff.

¹²⁴ Walter Berka, *Das Recht der Massenmedien*, Wien, Graz [u.a.]: Böhlau 1989, S.55.

Betroffenen sprechen, sind sie schon beeinflusst. Aber es gibt immer zwei Seiten einer Geschichte. Es ist möglich, in einer Zeitung verschiedene Ansichtsweisen darzustellen und im Endeffekt den Leser entscheiden zu lassen, zu welcher Ansicht er steht, aber auch hier ist keine hundertprozentige Objektivität gegeben. Thumann rät deshalb, mehrere Zeitungen zu lesen, damit man im Großen und Ganzen einen Gesamtüberblick erhält. Des Weiteren schreibt er, dass so, wie die geschossenen Bilder in einer Zeitung gedruckt werden, sich die Leser ihre Meinungen bilden, noch bevor sie den zugehörigen Artikel gelesen haben.¹²⁵

„Für das Medienunternehmen muss der Nutzen, der aus einer Berichterstattung resultiert, seine Kosten übersteigen. Der Nutzen kann darin bestehen, dass nicht nur Werbegewinne und Verkaufserlöse entstehen können, sondern auch ein Imagegewinn“¹²⁶,

welcher bei dem Projekt der Farm Security Administration sicher im Vordergrund stand. Solche Bilder von Kriegen und Krisen bilden, sofern unbearbeitet, unwiderrufliche Zeugnisse des Geschehens und prägen sich in die Köpfe der Zuseher ein:

„Und genau auf diesen Effekt – per Augenzeuge zeigen, was (dem Anschein nach) tatsächlich passiert ist – zielen die Kämpfer, Strategen und Propagandisten.“¹²⁷

Menschen vertrauen von Natur aus, also instinktiv, in erster Linie dem, was sie sehen. Sie verarbeiten bildliche Darstellungen unmittelbarer als textliche und sehen Fotos als *Abbildungen der Realität* an.¹²⁸ Stefan Leifert, ein Fernsehjournalist, beschreibt dies so:

„Dokumentarischer Charakter und Objektivität sind somit Eigenschaften, die sich Bilder nur vor dem Hintergrund ihrer besonderen Darstellungsweise, nämlich Sichtbarkeit und Wahrnehmungsnähe zuschreiben lassen.“ und „Ein Wissen um die konstruierten, subjektiven und ggf. auch manipulierten Bildern ist (...) nicht Bestandteil des Bildbewusstseins.“¹²⁹

¹²⁵ Löffelholz, *Kriegs und Krisenberichterstattung*, S. 192-198.

¹²⁶ *Ibid.*, S. 201.

¹²⁷ *Ibid.*, S. 271.

¹²⁸ *Ibid.*, S.271.

¹²⁹ *Ibid.*, S.272.

Journalisten können, so Haller, keiner *Inszenierung* entkommen, denn, wie vorhin schon erwähnt, gibt es keine Objektivität in der Berichterstattung.¹³⁰ Durch die Erfindung der 35mm Kamera waren plötzlich auch Schnappschussfotografien möglich. Dadurch öffneten sich viele neue Möglichkeiten für die Fotografen. Die Dokumentarfotografie konnte somit neu erfunden oder neu entdeckt werden. Die Fotografie war viel glaubwürdiger als das geschriebene Wort. Ich denke, dass das trotz Photoshop und anderer Bildbearbeitungsprogramme heute noch immer so ist, denn der Mensch glaubt das, was das Auge sieht. Auch damals war den Menschen bereits bewusst, dass Fotografien gefälscht werden konnten. Die Kamera konnte die Wirklichkeit verändern, langweilige Gesichter oder Gebäude haben auf Fotos eine eigene Schönheit gewonnen. Flüchtige Momente wurden eingefangen und für immer festgehalten. Die Fotografen hatten und haben immer die Möglichkeit, bestimmte Vorentscheidungen zu treffen, wenn es um den Bildausschnitt, den Winkel, die Szene, den Standort oder die Perspektive geht. Dem Bild wird Überzeugungskraft gegeben, indem man die eigene Position verändert, Elemente hinzufügt oder wegnimmt. Und das wichtigste seit der Erfindung der 35mm Kamera: es war plötzlich möglich, viele Aufnahmen hintereinander zu schießen und sich zu Hause nach der Ausarbeitung das Beste auszusuchen. All dies war bekannt, und trotzdem begrüßten die Menschen die reproduzierten Wahrheiten der Fotografie.¹³¹ Und genau dieses Mittel machten sich die Politiker der FSA zu nutze. Allen voran Präsident Roosevelt, der die Wähler mit seinen *fireside-chats* in seinen Bann zog. Er wusste, wie er die neuen Medien für sich einsetzen konnte und schöpfte die Möglichkeiten vollends aus. Auch, wenn die Kollegen von Stryker nicht seiner Meinung waren, der Präsident muss es gewesen sein, denn sonst hätte er bestimmt nicht die Gelder zur Finanzierung des Projekts erhalten.

Haller meint, dass es eine zweite, weniger offensichtliche Ebene der Bildberichterstattung gibt, welche erheblich mehr Einfluss auf die Menschen hat, als man ahnt, nämlich die *ikonographische Bedeutung*. Sie hat eine hohe emotionale Bedeutung inne und erinnert oftmals an eigenes Leid und verstärkt somit das Gut-Böse-Schema.¹³² Jedoch kommt es auch auf die Bildung derjenigen Menschen an, die erreicht werden sollen, denn ohne Hintergrundwissen sind Bilder oft nutzlos. Um die Inhalte propagandistischer Bilder wirksam

¹³⁰ *Ibid.*, S. 275f.

¹³¹ Leah Bendavid-Val, *Photographie und Propaganda. Die 30er Jahre in den USA und der UdSSR*; „*Propaganda & dreams*“, Zürich [u.a.]: Ed. Stemmler 1999, S. 36.

¹³² Haller, „Scheinbar authentisch“, in: Löffelholz, *Kriegs- und Krisenberichterstattung*, S. 275f.

zu machen, muss man sie im Zusammenhang mit anderen Botschaften und Aktivitäten sehen, denn jedes Individuum interpretiert aufgrund unterschiedlicher Erfahrungen oder unterschiedlicher Bildung einen anderen Bildinhalt, der womöglich nicht den Absichten der Propagandisten entspricht.¹³³

4. Politische und wirtschaftliche Situation in Amerika von 1862 bis 1942

Um alle wichtigen Hintergrundinformationen zu diesem Thema abzudecken, möchte ich die damalige wirtschaftliche, kulturelle und gesellschaftliche Situation, vor allem die der Farmer der vereinigten Staaten erklären, damit die Zusammenhänge erkennbar sind. Es gibt keinen bestimmten Zeitpunkt, dem man für die Misere der *Großen Depression* die Schuld geben könnte. Der Beginn des Untergangs der Farmer fand schon im 19. Jahrhundert statt. Das Eine folgte dem Anderen und es wird sichtbar, wieso Präsident F. D. Roosevelt¹³⁴ das Projekt der Resettlement Administration (RA) und kurz darauf der FSA ins Leben gerufen hatte. Es ist selbstredend, dass die hier geschriebenen Erklärungsversuche nur einen minimalen Teil der Ursachen der großen Depression zu umschreiben versuchen. Ich fokussiere hauptsächlich die Probleme der Farmer, womit das Projekt der FSA im Allgemeinen erläutert werden kann.

4.1 1900-1920

Viele Menschen sind der Meinung, dass der Beginn der Großen Depression mit dem Börsencrash von 1929 begann, aber die Geschichte des Zusammenbruchs erfolgte schon viel früher. Ende des 19. Jh., Anfang des 20. Jh. war in Amerika die Zeit der Erfindungen ausgebrochen.¹³⁵ Auch die New York Times nannte das Jahr 1899 „A Wonderful Year“ und war überzeugt davon, dass der Aufschwung in Industrie und Handel halten würde. Clyde Habermann, ein Journalist der New York Times, lässt im Jahr 2000 die Geschichte noch

¹³³ Toby Clark, *Kunst und Propaganda. Das Politische Bild im 20. Jahrhundert*, Köln: DuMont 1997, S. 11f.

¹³⁴ 32. Präsident der Vereinigten Staaten von 1933-1945

¹³⁵ Wood Gray/ Richard Hofstadter, *An Outline of American History*, Washington: United States Information Agency 1990, S. 95f.

einmal zur Gegenwart werden und zitiert vom Jänner 1900 aus der Times. Der Artikel lässt darauf schließen, dass die Menschen mit Hoffnung und vollem Optimismus, die Zeiten mögen weiterhin so lukrativ bleiben, ins neue Jahrtausend starteten:

„The year 1899 was a year of wonders, a veritable annus mirabilis, in business and production. To paraphrase a celebrated epitaph, prosperity left scarcely any of our industries untouched, and touched nothing it did not enrich.“¹³⁶

Bereits seit 1896 war ein Wandel in der amerikanischen Außenwirtschaft zu erkennen: Dadurch, dass die europäischen Länder mehr Güter von Amerika kauften, floss wieder mehr Gold und Geld zurück in die Staaten. Es wurden „trust companies“ errichtet, was bedeutete, dass viele kleine, selbstständige Gesellschaften zu einem großen Konzern zusammen geschlossen wurden – John D. Rockefeller, um nur einen zu nennen, war einer dieser Großindustriellen. 1904 schrumpfte die Zahl innerhalb kürzester Zeit von über 1000 Selbstständigen zu zirka sechs Großkonzernen zusammen, was drastische Preissenkungen zur Folge hatte. Die Massenproduktion hatte begonnen.¹³⁷ Henry Ford trug mit seinem Automobilkonzern maßgebend dazu bei, denn ein Auto konnte seit der Motorisierung des Fließbandes 1913¹³⁸ nun mit Hilfe vieler Mitarbeiter innerhalb einer Stunde gebaut werden. Allerdings entfremdete diese Fließbandarbeit die Arbeiter und es war auf Dauer eine schlecht bezahlte und eintönige Arbeit. Ford verkürzte daraufhin ab 1914 die Arbeitszeit und erhöhte die Löhne, damit ihm die Arbeiter treu blieben. Das hatte zur Folge, dass die Autos auch für die Arbeiterschicht aufgrund der Massenproduktion erschwinglicher wurden.¹³⁹

Weil die amerikanische Gesellschaft diesen Aufschwung der Wirtschaft spürte, nahm sie immer mehr Kredite auf, obwohl die Zinsen dafür sehr hoch waren. Hauptsächlich verschuldeten sich damit die Farmer, denn sie kauften aufgrund der großen Nachfrage nach

¹³⁶ Clyde Habermann, „Reflections; 100 Years ago, a Penny bought the World“, *The New York Times*, <http://www.nytimes.com/2000/01/01/news/reflections-100-years-ago-a-penny-bought-the-world.html?module=Search&mabReward=relbias%3Aw%2C{%22%22%3A%22RI%3A12%22}> Jänner 2000, 18.11.2014.

¹³⁷ Willi Paul Adams, *Die USA im 20. Jahrhundert*, München: Oldenburg 2008, S. 25f.

¹³⁸ Frederick Lewis Allen, *The Big Change. America transforms itself 1900-1950*, New York: Harper 1952, 111f. siehe auch Stephan Bender (Hg.), „Vom Underdog zum Selfmademan. Die Biografie von Henry Ford“, *Henry Ford. Ein außergewöhnlicher Manager, Geschäftsmann und Erfinder-Henry Ford*, <http://henry-ford.net/deutsch/biografie.html>, 07.11.2015.

¹³⁹ Pressler, *Die erste Weltwirtschaftskrise*, S. 19f; siehe auch Adams, *Die USA im 20. Jahrhundert*, S. 28.

Lebensmitteln immer mehr und mehr Ländereien und Maschinen.¹⁴⁰ Während des ersten Weltkrieges wurden die Zinsen aufgrund der Kriegverschuldung niedrig gehalten, danach jedoch schnellten sie jedoch wieder in die Höhe und die mittlerweile ohnehin langsam fortschreitende Wirtschaft geriet noch mehr ins Stocken, da nach dem Ende des Krieges die Waffenproduktion nicht mehr profitabel und in Folge die Umsatzsummen katastrophal waren. Einzelne Käufe der Menschen konnten diese Lücken nicht füllen.¹⁴¹

Ebenfalls schnell ansteigend war das Bevölkerungswachstum. In den ersten zwanzig Jahren des 20. Jh. stieg die Einwohneranzahl in den USA um etwa 40% an. Es waren nicht mehr genug Unterkünfte vorhanden, sodass aufgrund einer unkontrollierten Zuwanderungsfreiheit in diesen Jahren die *Slums* in den Großstädten entstanden sind. In dieser Zeit wurde der Begriff des „Melting Pot“ (Schmelztiegel) bekannt. Die Regierung kam mit dem Bauen von Wohnungen, Krankenhäusern und Schulen nicht mehr zurecht und förderte somit den Analphabetismus und Krankheiten wie Tuberkulose aufgrund zu engem Zusammenwohnens.¹⁴² 1920/21 gab es in der Wirtschaft Amerikas einen ersten großen Einbruch, der sich aber schnell wieder legte, was wiederum nur die Naivität der Regierung Amerikas bestätigte. Denn als 1929 die Große Depression kam, waren nicht nur die Bürger überzeugt davon, dass sich die Probleme der Arbeitslosigkeit und der steigenden Inflation wieder von selbst lösen würden, auch die Regierung trug nicht viel zur Regulierung der Marktwirtschaft bei.¹⁴³

4.2 The „Roaring 20s“: Aufstieg weniger, Untergang vieler

Die „Goldenen 20er“ bescherten vielen Menschen in Amerika einen neuen Lebensstandard. Innerhalb kürzester Zeit war es möglich, viel Geld zu sparen, denn die Löhne der Arbeiter stiegen während die Preise der Lebensmittel sanken, was aber im Gegensatz auch dazu führte, dass die Löhne der Farmer ebenfalls sanken. Während die einen den Aufschwung auskosteten und reich wurden, was vor allem in den Ballungszentren stattfand, wurden die bereits Armen

¹⁴⁰ Siehe diese Arbeit Kapitel „Das Leben der Farmer in Amerika 1862-1942“.

¹⁴¹ Pressler, *Die erste Weltwirtschaftskrise*, S.15.

¹⁴² Adams, *Die USA im 20. Jahrhundert*, S.20ff.

¹⁴³ Jan-Otmar Hesse/ Roman Köster/ Werner Plumpe, *Die große Depression: die Weltwirtschaftskrise 1929 - 1939*, Frankfurt [u.a.]: Campus-Verlag 2014, S. 106.

immer ärmer.¹⁴⁴ Die Farmer konnten aufgrund der Überproduktion der Lebensmittel, welche parallel dazu immer günstiger wurden, von diesem Aufschwung nicht profitieren. Dadurch kamen sie in einen Teufelskreis, denn je mehr sie produzierten, um daraus mehr Profit schlagen zu können, umso schneller fielen die Preise für ihre Lebensmittel. Die Menschen in den 20er Jahren kauften zwar viel mehr Industrieprodukte als je zuvor, allerdings nahmen sie nicht zwanghaft mehr Lebensmittel zu sich.¹⁴⁵

Auf der anderen Seite stieg die Arbeitslosenrate in den 20er Jahren rapide an. Das resultierte daraus, dass die Produktivität der Arbeit schneller wuchs als die der Produktion. Im letzten Amtsjahr Hoovers, 1933, waren bereits fast ein Viertel der Einwohner Amerikas arbeitslos.¹⁴⁶ Hoover war allerdings der Meinung, dass es nicht die Aufgabe der Bundesregierung sei, Zahlungen an Menschen in Nöten zu leisten und so wurde der Spalt zwischen Reichen und Armen immer größer. Sozialversicherungen, wie sie in Europa bereits üblich waren, gab es ebenfalls keine.¹⁴⁷ Die anfängliche Euphorie mit Hoover als Präsident, wieder alles in Ordnung bringen zu können, schwand nach und nach. Er verstand sich, im Gegensatz Roosevelts, nicht gut, Medien einzusetzen. Die Wählerschaft war der Meinung, dass er nichts dazu beitrug, die Lage zu verbessern. Er wurde dadurch direkt mit den Folgeerscheinungen der Krise in Verbindung gebracht. Die Obdachlosensiedlungen, die während seiner Amtszeit entstanden waren, wurden von den Menschen „Hooverilles“ (Abb. 7) genannt.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Wolfgang Leppmann, *Die Roaring Twenties. Amerikas wilde Jahre*, München: Paul List Verlag 1992, S. 49ff.

¹⁴⁵ Pressler, *Die erste Weltwirtschaftskrise*, S. 24.

¹⁴⁶ U.S. Department of State (Hg.), *United States Diplomatic Mission to Germany*, <http://usa.usembassy.de/geschichte-depression.htm> 2008, 21.01.2015.

¹⁴⁷ Pressler, *Die erste Weltwirtschaftskrise*, S. 71.

¹⁴⁸ Hesse/ Köster/ Plumpe, *Die große Depression*, S.113f.

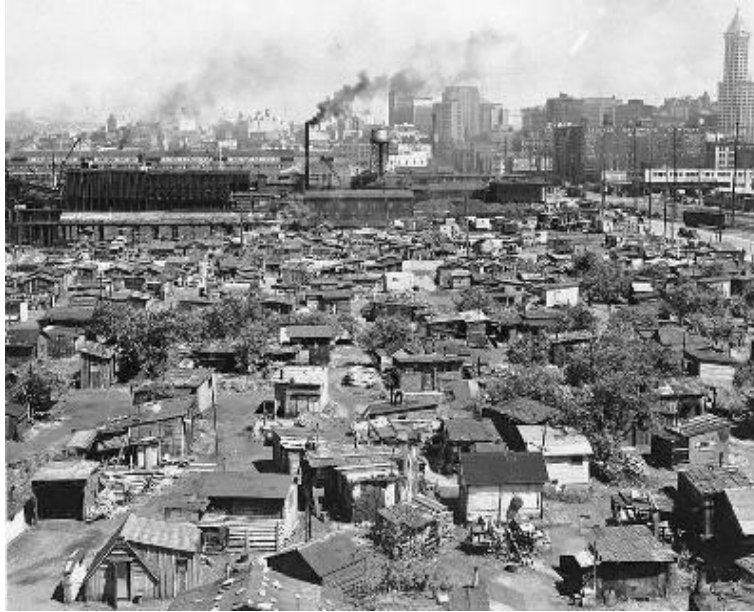


Abb. 7 Hoovervilles in Seattle

Die goldenen 20iger gipfelten schließlich am 24. Oktober 1929, „schwarzer Freitag“ genannt, in einem Börsencrash. Mehrere hintereinander folgende Abstürze der Börse waren die Ursache dafür. Viele Banken, Investoren und Unternehmen verloren in kürzester Zeit ihr gesamtes Vermögen.¹⁴⁹ Aber dieser Zusammenbruch der Börse sollte nur den Auftakt der bevorstehenden Depression bilden.

4.3 Die 30iger Jahre

Die Wirtschaft erholte sich in den Jahren zur Zeit Hoovers (1929-1933) nicht, wie von vielen Politikern und Ökonomen erhofft¹⁵⁰, von selbst, sondern wurde immer tiefer in den Abgrund gerissen. Diese jahrelange *laissez-faire* Politik¹⁵¹, die vor Hoover stattgefunden hatte, zeigte nun ihre Wirkungen in großem Ausmaß und Hoovers Maßnahmen, dem entgegenzuwirken, zeigten nur einen sehr schwachen Effekt. Wie im vorigen Abschnitt bereits erwähnt, war es keine Stärke von Hoover, die Medien für sich einzusetzen und so bekamen die Wähler den Eindruck, dass sie gänzlich im Stich gelassen wurden und von der Regierung keine Hilfe

¹⁴⁹ Hesse/ Köster/ Plumpe, *Die große Depression*, 108f.

¹⁵⁰ Hesse/ Köster/ Plumpe, *Die große Depression*, S. 116.

¹⁵¹ *Laissez-faire* bedeutet übersetzt *lasst machen* und ist daher eine *Nicht-Einmischung* der Politik in die Wirtschaftslage. Der Staat agiert höchstens im Hintergrund und hofft, dass sich die Probleme von selbst regeln.

bekamen.¹⁵² Hoovers Versuche, die Wirtschaft zu retten, hatten oft einen negativen Beigeschmack und schwere Folgen. Er unterzeichnete 1930 den *Smoot-Hawley-Tarif*, der den Farmern zugutekommen sollte. Er beinhaltete eine drastische Erhöhung der Einfuhrzölle aller wichtigen Agrargüter. Dadurch wurde auf Kosten anderer Staaten eine Regelung eingeführt, die außenpolitische und außenwirtschaftliche Folgen mit sich brachte, denn die anderen Länder antworteten ihrerseits mit Vergeltungsmaßnahmen. Des Weiteren gab es dadurch eine Überproduktion der Nahrungsmittel, denn diese wurden nicht mehr exportiert, was große Preissenkungen zur Folge hatte.¹⁵³ Die meisten seiner „Reparaturversuche“ blieben erfolglos und so wurde im März 1933 Franklin D. Roosevelt als neuer Präsident der Vereinigten Staaten gewählt.¹⁵⁴

4.4 Roosevelts „New Deal“

Der Präsidentschaftswahlkampf war hauptsächlich eine Diskussion über die Ursachen der Krise und deren Maßnahmen, dem entgegenzuwirken.¹⁵⁵ Aufgrund des Versagens Hoovers war es vor der Wahl schon klar, dass ein anderer Präsident gewählt werden würde. Er wurde vernichtend geschlagen, F. D. Roosevelt hatte anderthalbmal so viele Wählerstimmen wie sein Vorgänger. Die Menschen verlangten einen Präsidenten, der aktiv und spürbar an der Krise arbeitete. Roosevelts erste Worte als Präsident waren motivierend:

„I am certain that my fellow Americans expect that on my induction into the Presidency I will address them with a candor and a decision which the present situation of our Nation impels. This is preeminently the time to speak the truth, the whole truth, frankly and boldly. Nor need we shrink from honestly facing conditions in our country today. This great Nation will endure as it has endured, will revive and will prosper. So, first of all, let me assert my firm belief that the only thing we have to fear is fear itself—nameless, unreasoning, unjustified terror which paralyzes needed efforts to convert retreat into advance. In every dark hour of our national life a leadership of frankness and vigor has met with that understanding and support of the people themselves which is essential to

¹⁵² Hesse/ Köster/ Plumpe, *Die große Depression*, S.115. siehe auch S? in meiner Arbeit.

¹⁵³ Rudolf Stumberger, *Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900-1945*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2007, S. 69.

¹⁵⁴ Hesse/ Köster/ Plumpe, *Die große Depression*, S. 110ff.

¹⁵⁵ U.S. Department of State (Hg.), *United States Diplomatic Mission to Germany*, <http://usa.usembassy.de/geschichte-depression.htm> 2008, 25.11.2014.

victory. I am convinced that you will again give that support to leadership in these critical days.”¹⁵⁶

Er sprach von einem „New Deal“ für Amerika und prägte damit einen Werbeslogan für seine Politik. Die Karten sollten zum Vorteil der amerikanischen Bevölkerung „neu gemischt“ werden. Die Bürger verlangten eine starke Führung und waren mit Roosevelts Experimenten, die Wirtschaft zu retten, einverstanden. In den ersten 100 Tagen seiner Kandidatur wurden so viele Gesetze und Verordnungen wie nie zuvor in so kurzer Zeit durch den Senat und Kongress beschlossen.¹⁵⁷ Von Beginn Roosevelts Amtszeit an, benutzte er die Massenmedien für sich, um mit den Menschen zu kommunizieren. Es gab es die sogenannten *Fireside Chats*¹⁵⁸, welche an die Bevölkerung gerichtet waren, die er stets „meine Freunde“ nannte und dadurch einen persönlichen Bezug zu jedem einzelnen Bürger herstellte. Er wurde somit zum *sounding-board* (Resonanzboden) der amerikanischen Bevölkerung. Richard Hofstadter, ein berühmter amerikanischer Historiker und Professor der Columbia University, nannte ihn ein öffentliches Instrument, welches eine äußerst zarte Empfänglichkeit besitzt. Roosevelt nahm kein Blatt vor den Mund und redete in einer Sprache, die jeder verstand. Manchmal bekam er Zusendungen, die nicht in seinem Sinn waren. Er lud daraufhin den Autor dieses Briefes ein, um seine Meinung zu ändern. Er legte seinem Kontrahenten gekonnt die Wörter, die er hören wollte, in den Mund - wie dies bei Propaganda so üblich ist.¹⁵⁹ Die beiden neuen Massenmedien, Radio und TV, nutzte er in vollem Ausmaß, um sich präsent zu machen. Seine Experimentierfreudigkeit und Lust an der Macht und seine „hoch entwickelte Empfindlichkeit für die öffentliche und veröffentlichte Meinung des Landes“¹⁶⁰ waren Kennzeichen Roosevelts.

¹⁵⁶ Richard Polenberg, „*The Era of Franklin D. Roosevelt, 1933-1945. A Brief History with Documents, 1933-1945*“, Boston: Bedford/ St. Martin`s 2000, S. 40.

¹⁵⁷ Hesse/ Köster/ Plumpe, *Die große Depression*, S. 115.

¹⁵⁸ *Fireside Chats* waren Radioansprachen an die Bevölkerung, die er vor dem Kamin sitzend hielt. Alle Aufzeichnungen sind hier zu finden: *American President: Presidential Speech Archive*, University of Virginia (Hg.), The Miller Center, <http://millercenter.org/president/speeches#fdroosevelt> , 25.11.2014.

¹⁵⁹ Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, S. 96.

¹⁶⁰ Detlef Junker, „Weltwirtschaftskrise, New Deal, Zweiter Weltkrieg, 1929- 1945“, in: *Länderbericht USA. Geschichte, Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur*, Peter Lösche/ Hans Dietrich von Löffelholz (Hg.), Frankfurt: Campus Verlag 2004, S. 129- 153, hier S.134.

Der New Deal brachte, wie erwähnt, viele neue Gesetze mit sich, die er mit Experten von verschiedenen angesehenen Universitäten des Landes, seinem sogenannten *brain trust* ausarbeitete.¹⁶¹ Aufgrund der umfangreichen Programme ist es in dieser Arbeit nicht möglich und von Nutzen, jedes Einzelne zu erwähnen. Ich möchte lediglich einen kurzen Überblick über die wichtigsten Projekte geben, die mit der Gründung der FSA zu tun hatten.

Das für meine Arbeit wichtigste Programm war der *Agriculture Adjustment Act*, kurz genannt AAA, welcher 1933 in Kraft trat. Zusammengefasst waren die Aufgaben der AAA die Dämmung der Überproduktion; die Farmer sollten weniger Flächen bebauen und dafür Subventionen und Kredite ohne Rückzahlungszwang bekommen. Für letzteres wurde die *Commodity Credit Corporation* (CCC) geschaffen. Dieses Programm ermöglichte es den Farmern, Kredite aufzunehmen, ohne sie zu einem bestimmten Zeitpunkt zurück zahlen zu müssen. Waren die Erträge schlecht, bekamen sie so lange Aufschub, bis sie ihre Güter verkaufen konnten und es ihnen möglich war, das Darlehen zurückzuzahlen.¹⁶² Diese von der Regierung Roosevelts in Auftrag gegebenen Subventionen wurden hauptsächlich an größere Farmen ausgeteilt. Die Einzelstaaten durften diese willkürlich verteilen, wobei Kleinbauern und schwarzhäutige Pächter im Süden meist leer ausgingen, denn dort hatten oft noch die konservativen Demokraten das Sagen und da diese eine beträchtliche Anzahl an Wählerstimmen für Roosevelt waren, mischte er sich bis auf weiteres nicht in die Rassenbeziehungen ein.¹⁶³

Die Dämmung der Überproduktion war eine eher fragwürdige Angelegenheit, denn zur Durchsetzung wurden unübliche Maßnahmen ergriffen wie in etwa Massenschlachtungen von Ferkeln oder die Vernichtung von agrarischen Erzeugnissen wie Baumwolle oder Getreide, während die breite Masse der amerikanischen Bevölkerung stundenlang anstehen musste, um Essen zu ergattern (Abb.9). Leider gelang es der AAA nicht, die Produktion der Landwirtschaft zu drosseln. Ab 1935 erkannte die zuständige Behörde, dass ein freiwilliger Verzicht auf Anbau nicht funktionierte. Die Regierung führte daraufhin Zwangsmaßnahmen ein, aber bereits ein Jahr danach beschloss der oberste Gerichtshof, dass diese Programme

¹⁶¹ Polenberg, *The Era of Franklin D. Roosevelt*, S.9.

¹⁶² Gene Smiley (Hg.), *Rethinking the Great Depression. A new View of Its Causes and Consequences*, Chicago: Dee 2002, S. 82.

¹⁶³ Jürgen Heideking/ Christof Mauch, *Geschichte der USA*, Tübingen/ Basel: Francke⁶ 2008, S.257.

verfassungswidrig seien und verbot sie deswegen.¹⁶⁴ Generell stieg der Preis langsam wieder an, ein *bushel* Weizen kostete 1932 etwa 32 Cents, 1936 bereits \$1,04. Aber das hatte nicht hauptsächlich mit der AAA zu tun, sondern die Natur regelte dieses Problem der Überproduktion von selbst. In den südlicheren Regionen und im mittleren Westen stand Wassermangel an der Tagesordnung und hinzu kamen sogenannte *Dust Storms*. Diese waren mit ihren *black blizzards* (Abb.8) weithin bekannt und machten es den Farmern unmöglich, Getreide anzubauen. Selbst Baumwolle konnte nicht mehr geerntet werden und so verloren die Bauern ihre Arbeit zur Gänze.¹⁶⁵



Abb. 8 *Black Blizzard* in South Dakota

¹⁶⁴ Adams, *Fischer-Weltgeschichte*, S. 340ff.

¹⁶⁵ Smiley, *Rethinking the Great Depression*, S. 85.

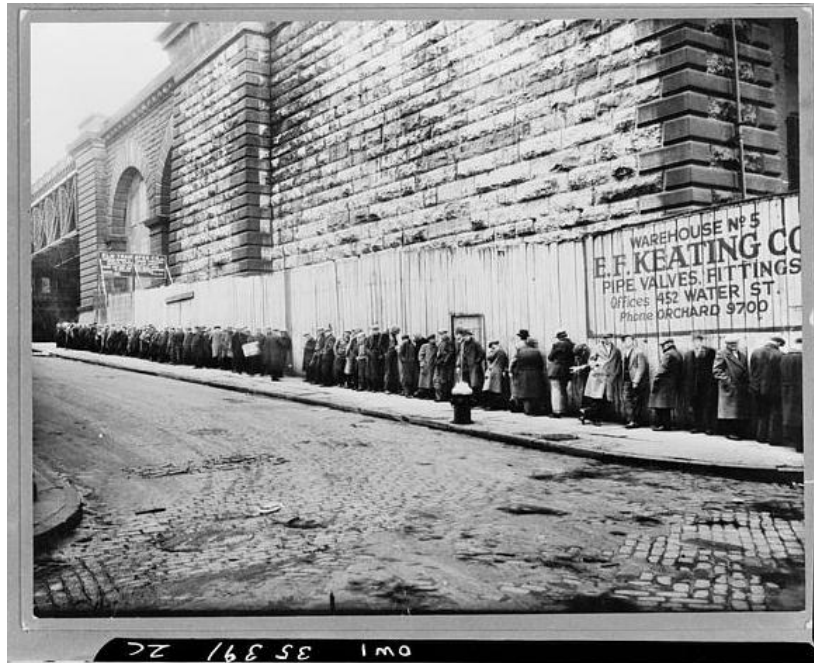


Abb. 9 Bread line beside the Brooklyn Brigade, New York

Leider konnte der New Deal trotz seiner umfangreichen Programme kein geeignetes Verfahren für die Arbeitsbeschaffung gewinnen. Im Winter 1934/35 erkannten die Menschen, dass Roosevelts Maßnahmen nicht die erhofften Änderungen mit sich brachten. Die Zeit des ersten New Deals war vorüber. Mit der Bestimmung des Obersten Gerichtshofes im Mai 1935, sämtliche Programme des New Deal seien verfassungswidrig, endeten die ersten Gehversuche Roosevelts.¹⁶⁶ Roosevelt wurde 1936 dennoch von der Mehrheit der amerikanischen Einwohner wieder als Präsident gewählt. Bei der Antrittsrede richtete er sein Hauptaugenmerk auf die untere Schicht der Bevölkerung, also die Farmer und die „schwarze Bevölkerung“. Nach und nach bekam er erstmals Unterstützung von andersfarbigen. Er musste jedoch für die vorangegangenen vier Jahre große Kritik einstecken und antwortete darauf nicht mit einer Milderung seiner Bestimmungen, sondern verschärfte seine Reformideen mit einem zweiten, abgeänderten New Deal. Durch die Gründung der Works Progress Administration (WPA) wurde ab 1935 Arbeitsbeschaffung im großen Stil betrieben. Dieses Programm förderte große Industrie- und Infrastrukturprojekte und beschäftigte somit viele Arbeiter. All dies war aber leider keine große Hilfe und die Arbeitslosenzahlen gingen nur langsam zurück, bevor sie 1938 wieder anstiegen. Letztlich war der 2. Weltkrieg erst

¹⁶⁶ Adams, *Fischer-Weltgeschichte*, S.343f.

ausschlaggebend für die Besserung der amerikanischen Wirtschaftslage und somit auch für die Farmer.¹⁶⁷

4.5 Das Leben der Farmer in Amerika 1862-1942

Um das Leben der Farmer in Amerika zur Zeit des New Deal zu verstehen, muss ich etwas früher mit der Geschichte beginnen, denn es war ein langer Prozess, der zum Niedergang der Kleinbauern, und somit zum Projekt der FSA führte. Mit dem *Homestead-Act* von 1862 begann bereits die große Westwärtswanderung in den USA. Präsident Lincoln unterzeichnete dieses Gesetz, welches jedem freien Bürger über 21 Jahren ein Grundstück in der Größe von etwa 64 Hektar versprach, wenn er es 5 Jahre lang bewirtschaftete.

Aber nicht nur die Industrialisierung und die Naturkatastrophen hatten ihre Hände im Spiel, sondern auch die Politik war an dem Untergang der *share croppers*¹⁶⁸ und *tenant farmers*¹⁶⁹ schuld. Eine grobe Veränderung gab es im Jahr 1865, dem Ende des Bürgerkriegs in Amerika. Die Sklaverei wurde verboten und die Menschen waren frei, jedoch ohne Besitz und ohne Geld. Die Bundesregierung richtete ihr Hauptaugenmerk aber auf den Norden und verabschiedete wichtige Bank- und Zollgesetze, die sich für den Süden und deren Bewohner nachteilig auswirkten. Vor dem Krieg waren die Nord- sowie die Südstaaten gleichgestellt, was die Konkurrenzfähigkeit und den Handel betraf, aber danach wurden die Kaufleute und Kleinpächter im Süden von den großen Firmen im Norden beherrscht. Nach der Befreiung der Sklaven bildeten sich viele *Share-Croppers*, weil die Menschen kein Geld dazu hatten, um sich eigenes Land zu kaufen. Auch viele weiße Bauern verloren nach dem Ende des Bürgerkriegs aufgrund zu hoher Steuern ihren Besitz und wurden zu Pächtern. Die kleineren Farmer, die sich hauptsächlich um die Selbsternährung und nicht um die Kommerzialisierung der Landwirtschaft kümmerten, wurden nach und nach von anderen Farmern aufgekauft

¹⁶⁷ Heideking/ Mauch, *Geschichte der USA* S. 261f.

¹⁶⁸ Share-cropper haben keinen Besitz. Sie bewirtschaften das Land, auf dem sie leben und müssen den Großteil ihrer Ernte den Großgrundbesitzern als Bezahlung geben. Den restlichen Teil, der von Besitzer zu Besitzer unterschiedlich hoch war, durften sie für sich selbst behalten. Den Großgrundbesitzern war es egal, wie es den Pächtern ging, Hauptsache sie brachten die erwartete Ernte ein.

¹⁶⁹ Ein *tenant-farmer* ist ein Landpächter, der den Landbesitzern Geld oder einen Teil der Ernte für die Pacht gibt. Sie besitzen auch selbst Rinder und Werkzeuge im Gegensatz zu den share-croppers.

(Abb. 10) und die Naturkatastrophen trugen ebenfalls ihren Teil dazu bei. Große Verzweiflung und Armut entstanden dort, wo einst das Leben blühte. Diese *Kultur der Armut* dauerte bis in die 1940er Jahre.¹⁷⁰

	Zahl der Farmer	Farmen bewirtschaftet von				auf 1000 Farm-Bewirtschafter kamen Pächter
		Eigentümern u. Verwaltern	Eigentümern	Verwaltern	Pächtern	
1880	4 008 907	2 984 306	—	—	1 024 601	256
1890	4 564 641	3 269 728	—	—	1 294 913	284
1900	5 737 372	3 712 408	3 653 323	59 085	2 024 964	353
1910	6 361 502	4 006 826	3 948 722	48 104	2 354 676	370
1920	6 448 343	3 993 539	3 925 090*	68 449	2 454 804	381

Abb. 10 Farmen in Amerika

Generell hatten es die Bauern in Amerika also seit Jahrzehnten nicht leicht. Nur ein geringer Prozentsatz der amerikanischen Fläche war, laut dem Ethnologen John Wesley Powell, ohne künstliche Bewässerung brauchbar. Allerdings wurden seine Feststellungen, die er bereits im Jahr 1878 erkannte, weitgehend ignoriert, weil diese dem damals vorherrschenden Optimismus widersprachen. Die Unerfahrenheit der neu angesiedelten Menschen hatte hunderttausende tote Rinder zur Folge, welche verhungert oder verdurstet waren.¹⁷¹ Im 19. Jahrhundert begann langsam die Industrialisierung der Landwirtschaft. Amerika war das erste Land, in dem große Farmen mit Mitarbeitern bewirtschaftet werden mussten, um der Nachfrage an Produkten gerecht zu werden. Im Jahr 1920 war rund die Hälfte der amerikanischen Bevölkerung in der Landwirtschaft tätig, heute sind es nur noch in etwa ein Prozent.¹⁷² Um sich ein wirklich passendes Bild dazu zu machen, empfiehlt es sich, die Verfilmung von John Steinbecks „Grapes of Wrath“ (USA 1939) anzusehen, in der die Geschichte einer vertriebenen Familie erzählt wird. Aber dazu komme ich im nächsten Kapitel genauer.

¹⁷⁰ Adams, *Fischer-Weltgeschichte*, S. 143ff.

¹⁷¹ Heideking/ Mauch, *Geschichte der USA*, S. 160f.

¹⁷² Jürgen Paeger (Hg.), „Vom Bauern zur industriellen Landwirtschaft“, *Ökosystem Erde*, http://www.oekosystem-erde.de/html/industrielle_landwirtschaft.html 2006-2014, 17.11.2014.

In den Jahren von 1910 bis 1914 blühte die Landwirtschaft dadurch, dass mehr Nachfrage als Angebot bestand, in Amerika auf. Durch den großen Bevölkerungszuwachs aber die nur langsame Bewirtschaftung der Flächen, bekamen die Bauern viel Geld für ihre Güter.¹⁷³ Sehr hilfreich war auch der Ausbau der Infrastruktur. Neue Gleise und Straßen wurden errichtet, sodass es immer leichter möglich war, die Waren von A nach B zu bringen, was zum Verkauf der Güter für die breite Masse geführt hatte, anstatt zur Selbstversorgung, wie bisher üblich war.¹⁷⁴ Während des ersten Weltkrieges konnten die Bauern nochmals einen Anstieg der Preise verzeichnen. Die Kriegsländer waren gezwungen, Lebensmittel von Amerika zu kaufen, weil die im eigenen Land dafür zuständigen Bauern in den Krieg ziehen mussten.¹⁷⁵ Andererseits hieß das auch, dass die Farmer in Amerika nicht umhin konnten, mehr zu produzieren, da die Einfuhren aus den Überseeländern großflächig ausfielen.¹⁷⁶ Dazu wurden Traktoren mit Hilfe von Krediten gekauft, die um 1917 für die breitere Masse erschwinglicher wurde.¹⁷⁷ Der mittlere Westen und die Great Plains¹⁷⁸ wurden rasch besiedelt, um dem steigenden Fleischbedarf in den Städten nachzukommen. Die amerikanische Regierung half den Bauern bei der Stützung der Preise der Agrarprodukte während des Krieges, aber mit dessen Beendigung fiel auch langsam die Nachfrage nach Grundnahrungsmitteln, da in Europa wieder selbst angebaut wurde.¹⁷⁹ Die Landwirtschaft in Amerika wurde wieder sich selbst überlassen, was zur Folge hatte, dass der Markt von billigen Importen überhäuft und die Preise der Bauern nicht gehalten werden konnten. Allein der Getreidepreis sank innerhalb kürzester Zeit um 40%, der Mais sogar um die Hälfte.¹⁸⁰

¹⁷³ James F. Willis/ Martin L. Primack, *An economic history of the United States*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall² 1989, S.269.

¹⁷⁴ Ken A. Ingersent/ A.J. Rayner, *Agricultural Policy in Western Europe and the United States*, Cheltenham/ Northampton: Elgar 1999, S.68.

¹⁷⁵ Peter Fearon, *War, Prosperity and depression. The U. S. economy 1917-45*, Oxford 1987, S. 9f.

¹⁷⁶ Leppmann, *Die Roaring Twenties*, S. 14.

¹⁷⁷ Pressler, *Die erste Weltwirtschaftskrise*, S. 23.

¹⁷⁸ Baumkarges Flachland mit schlechten Bodenverhältnissen, welches sich vom mittleren Norden in den Süden der USA zieht. Ein Teil davon ist das Gebiet der *Dust Bowl*, der Staubschüssel Amerikas.

¹⁷⁹ Gray/ Hofstadter, *An Outline of American History*, S. 128.

¹⁸⁰ Leppmann, *Die Roaring Twenties*, S.14.

5. Das Fotografie-Projekt der FSA

Das gesamte Projekt der Farm Security Administration (FSA) wurde 1935 von Präsident Roosevelt ins Leben gerufen und lässt sich wie folgt in drei Teile gliedern:

- a) 1935-1937 unter dem Namen Resettlement Administration (RA), das Hilfsprogramm
- b) 1937-1942 unter dem Namen Farm Security Administration (FSA), das Fotoprogramm
- c) 1942-1943 unter dem Namen Office of War Information (OWI)¹⁸¹

Generell ist das Fotografie-Projekt unter dem Namen der FSA bekannt geworden und wird oft zeitübergreifend RA/FSA oder FSA/OWI betitelt. Ich möchte vorweg nehmen, dass ich im Folgenden das Programm nur „FSA“ nennen werde, unabhängig von den Jahreszahlen der Entstehungen der Bilder. Das Fotografie-Projekt der FSA war eigentlich nur ein kleiner Anteil von dem ganzen Programm. Dieser Teil hatte die Aufgabe, das Leben der Farmer mit Hilfe des neuen Massenmediums unter Roy Stryker zu dokumentieren. Der Vollständigkeit halber sollte an dieser Stelle erwähnt werden, dass es ebenfalls Filmdokumentationen gegeben hat, die zu jener Zeit gedreht wurden. Der Filmemacher Pare Lorentz wurde von der Regierung bezahlt und produzierte daraufhin den bekannten Film „*The Plow That Broke the Plains*“ (USA 1936), welcher die schlechte Bodennutzung in der *Dust Bowl*¹⁸² präsentierte. Ein zweiter Film, „*The River*“, folgte ein Jahr später.¹⁸³

Das Projekt der RA wurde offiziell von der Regierung zur Verbesserung der Agrarkultur und zur Hilfe der Bauern ins Leben gerufen, „the land policy of the Resettlement Administration is to convert unprofitable land to profitable utilization, that is, to its best economic use“¹⁸⁴. Nur etwa 25% der Bauern haben 1929 den Boden besessen, den sie bewirtschaftet haben. Der Rest

¹⁸¹ Carl Fleischhauer (Hg.)/ Lawrence W. Levine, *Documenting Amerika. 1935-1943*, Berkeley [u.a.]: University of California Press 1988, S.vii.

¹⁸² Das Gebiet wird deshalb als *Staubschüssel* Amerikas bezeichnet, weil der Boden dort arm an Nährstoffen ist und es nur sehr selten Regen gibt. Dadurch gleicht dieses Gebiet, welches sich über fünf Staaten von Amerika erstreckt (Kansas, Colorado, New Mexico, Oklahoma, Texas), oftmals einer Wüste. Black Blizzards waren das Resultat in den 30er Jahren.

¹⁸³ Fleischhauer (Hg.)/ Levine, *Documenting Amerika*, S. 3.

¹⁸⁴ James Hewitson, „Documenting Desasters: Rothsteins Steer Skull and the use of Photographic Evidence in Environmental and Political Narratives“, in: *Photographs, Histories, and Meanings*, in: Marlene Kadar, Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 43-58, hier S. 46.

waren *tenant farmers* und *share croppers*, welche keinen eigenen Besitz vorweisen konnten. Der Boden war oftmals ausgelaugt und durch falsche Bewirtschaftung zu nichts zu gebrauchen, weshalb die Ernte oft sehr gering ausfiel und den Bauern nur sehr wenig zum Überleben blieb. Die Pächter achteten deshalb nicht so sehr auf die Bodenschutzmaßnahmen, da ihnen das Land ohnehin nicht gehörte. Somit wurde es schnell ausgeschöpft.¹⁸⁵ Das und weitere Probleme, die ich bereits im zweiten Kapitel geschildert habe, gaben den Anstoß zur Gründung dieses Programms.

“In the South, you had the tenant farmers problem. In the center part, the dustbowl problem. Out in the West, the migrant farmer and in the Northeast, farm displacement.”¹⁸⁶

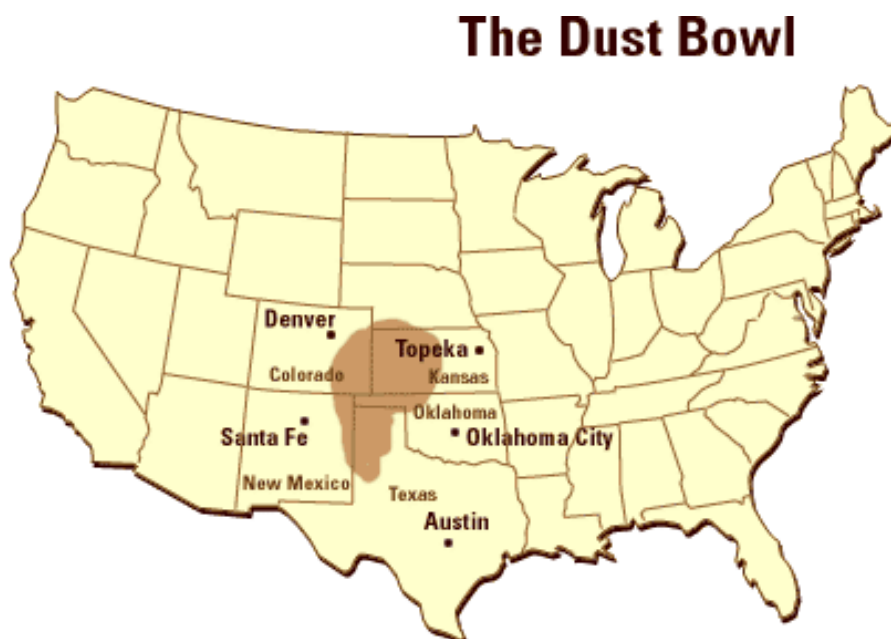


Abb. 11 Dust Bowl

¹⁸⁵ Vorwort von Hagen, *American Photographers of the Depression*, S. 1f.

¹⁸⁶ Jack F. Hurley, Interview mit Roy Stryker von 1972, Text online unter www.americansuburbx.com/2010/01/theory-interview-with-roy-stryker-1972.html 2010, 18.12.2014.

5.1 Gründung und Ziele der Farm Security Administration (FSA)

„There were, however, farm programs and, then, there were farm programs.“¹⁸⁷

Der New Deal brachte bekanntermaßen viele neue Programme mit sich. Eines davon war der 1933 gegründete Agricultural Adjustment Act (AAA). Er wurde von den Bundesbehörden ins Leben gerufen, um armen Bauern im Süden unter die Arme zu greifen und sie gegebenenfalls in bessere Gebiete umzusiedeln. Aus dem AAA entstand 1935 die Resettlement Administration (RA) und daraus entstand noch im selben Jahr das sozialdokumentarische (oder propagandistische?) Fotografie-Projekt unter Roy Stryker, welches ab 1937 in die Farm Security Administration (FSA) umbenannt wurde.¹⁸⁸ Diese Änderung brachte die legale Absicherung der Behörde durch den Kongress mit sich, was Stryker zu mehr Handlungsspielraum und Akzeptanz verhalf. Das Programm trug den Namen FSA bis zum Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg. Danach hieß die Agentur Office of War Information (OWI), welche 1943 mit dem Ausstieg Strykers endete.¹⁸⁹

Als der Staat schließlich die Probleme der Farmer erkannte, hatten bereits viele Pächter das Land, das sie bearbeiteten, verlassen. Die Regierung hatte in den 20er Jahren die Situation der kleineren Farmer durch die *Industrialisierung* verschlechtert. Es wurden von den Großgrundbesitzern landwirtschaftliche Maschinen für wenig Geld gekauft und so die Pächter vertrieben, denn durch Traktoren und andere ähnliche Hilfsmittel wurde die Arbeit der *tenant farmers* und *share croppers* nicht mehr benötigt. Sie wurden von ihren Häusern, die sie oftmals schon seit Generationen bewohnten, vertrieben. Die Familien zogen nahezu alle in den Süden, denn es wurde ihnen versprochen, dass viele Arbeiter in Kalifornien zur Obsternte gebraucht wurden. Allerdings waren es so viele Okies, die in den Westen wanderten, dass nur wenige dort tatsächlich Arbeit gefunden haben. Die Regierung errichtete Arbeitercamps, in denen sich die Reisenden aufhalten konnten, die meistens mit ihrer ganzen Familie mit nur einem Auto unterwegs waren (Abb. 12 und Abb. 13). Diese Wanderung und Verscheuchung

¹⁸⁷ Robert S. McElvaine, *The Great Depression. America, 1929-1941*, New York: Three Rivers Press 1993, S.301.

¹⁸⁸ Stumberger, *Klassen-Bilder*, S. 70.

¹⁸⁹ Rebbert, „Fotografischer Auftragsdokumentarismus der Farm Security Administration“, S. 133.

der *Okies*, kommt am Besten in John Steinbecks Roman „The Grapes Of Wrath“ (USA 1939) zur Geltung. Ein von der Regierung beauftragter, in diesem Fall der Sohn eines Nachbarn, kommt bei den Pächtern vorbei und teilt ihnen mit, dass sie bis zu einem gewissen Zeitpunkt das Land auf dem sie wohnen, verlassen müssen. Die Farmer verstehen natürlich nicht warum und wollen Fakten wissen, wer das befiehlt, wem sie die Schuld dafür geben können. Der Farmer ist außer sich vor Wut und sagt, er möchte denjenigen erschießen, der dafür verantwortlich ist, dass seine Familie verhungern muss. Der junge Mann kontert, er habe lediglich einen Befehl ausgeführt und die Menschen benachrichtigt. Des Weiteren kann er ihm keinen Namen nennen, denn es ist ein Gesichtsloses Unternehmen, welches die Vertreibung veranlasst hat: „It ain't nobody. It's a company.“¹⁹⁰



Abb. 12 "Broke, baby sick, and car trouble"

¹⁹⁰ McElvaine, *The Great Depression*, S.150.



Abb. 13 "Family of nine from Fort Smith, Arkansas, trying to repair their car on road between Phoenix and Yuma"

Aber auch die Natur war teilweise schuld an der Misere, denn die Sandstürme fegten über den Süden und das trockene Gebiet inmitten Amerikas wurde nahezu unbewohnbar. Der Untergang der Landwirtschaft begann, wie im vorigen Kapitel schon genau beschrieben, jedoch viel früher, nämlich nach dem Bürgerkrieg in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Es wurden zwar von der Regierung schon früher Hilfsmaßnahmen für die Bauern eingerichtet, allerdings waren diese ein Tropfen auf den heißen Stein, sodass die Betroffenen oft nicht mal merkten, dass etwas für sie getan wurde. Eine weitere Maßnahme zur Hilfe der Farmer war zur Zeit des ersten New Deal. Es wurden Prämien an diejenigen Bauern bezahlt, die weniger Lebensmittel anbauten, denn die Regierung hoffte somit, die Inflation in den Griff zu bekommen. Allerdings konnten die Kleinbauern und Pächter davon nicht profitieren, denn diese hatten ohnehin schon wenig Geld und konnten sich eine geringere Erntemenge trotz der Subventionen nicht leisten.¹⁹¹ Die meisten Befürworter der *tenant farmers* und *share croppers* wurden zu Beginn des ersten New Deals vom Staat entlassen. Roosevelt zueigte Gelder der AAA ab, um die RA zu gründen. Deren Hauptziel war, ärmere Bauern auf bessere Böden

¹⁹¹ Fleischhauer (Hg.)/ Levine, *Documenting Amerika*, S. 2.

umzusiedeln und sie unter Aufsicht arbeiten zu lassen. Leider haben davon nur in etwa 1 Prozent der 500.000 Familien profitiert, die dringend Hilfe benötigten.¹⁹²

Des Weiteren war diese Agentur zuständig für:

- Darlehen mit niedrigen Zinsen sollte den Farmern die Umsiedlung auf einen besseren Boden vereinfachen
- Sponsoring von Bodenerhaltungsmaßnahmen
- Bildung von kommunalen, landwirtschaftlichen Versuchsbetrieben und
- Camps für zugewanderte Landarbeiter¹⁹³

Rexford Tugwell, der bereits früher zu Roosevelts *brain trust* gehört hatte, wurde bis zu seinem Austritt 1936¹⁹⁴, Oberhaupt des Projekts der FSA und wollte eine zentralgesteuerte, nationsweite Rehabilitation von allen armen Menschen und verwahrlosten Böden zusammen erreichen. Es wurde eine Umgestaltung der Landwirtschaft in Auftrag genommen und aus den minderwertigen Böden wurden brauchbare gemacht, dadurch, dass auf ihnen nur noch Pflanzen angebaut wurden, die den Böden nicht schaden. Unter Anleitung und Beobachtung der Regierung beziehungsweise des Programms der RA/FSA wurden die Menschen umgesiedelt. Sie bekamen Anweisungen, wie sie ihr Land zu bearbeiten hatten. Auch vor Privatpersonen wurde kein Halt gemacht, soweit dies für die kontinuierliche Produktivität von Vorteil war.¹⁹⁵

Tugwell rief innerhalb dieser RA eine Informationsabteilung ins Leben, die den Menschen in den Städten und im Kongress berichten sollte, wie es voran ging, denn die Maßnahmen dieses Programms waren, wie viele andere, politisch umstritten. Ausschlaggebend war noch, dass er kein gutes Verhältnis zur Öffentlichkeit und zum Kongress hatte und weitgehend als Kommunist gegolten hat. Um die Menschen und den Kongress von der Sinnhaftigkeit der RA

¹⁹² McElvaine, *The Great Depression*, S. 301.

¹⁹³ Vorwort von Hagen, *American Photographers of the Depression*. S.2. Siehe auch Cecilia Strandroth, *In search of the Pure Photograph. A historiographic Study of the Farm Security Administration, Walker Evans, and the Survey Histories of Photography*, Uppsala: Fronton 2007, S. 60.

¹⁹⁴ Vorwort von Hagen, *American Photographers of the Depression*, S. 6.

¹⁹⁵ Maren Stange, *Symbols of ideal life. Social documentary photography in America 1890-1950*, Cambridge: Cambridge University Press 1989, S. 105f.

zu überzeugen, musste nun *positive Propaganda*¹⁹⁶ produziert werden. Zu diesem Zweck wurde innerhalb der *Information Division* der RA die *Historical Unit* gegründet, welche die Fortschritte des Programms mit Hilfe von Fotos dokumentieren sollte.¹⁹⁷ Als Leiter dieser Sektion wurde von Tugwell Roy Stryker, den er bereits ein Jahrzehnt zuvor in New York kennen gelernt hatte, ausgewählt, welcher den Posten inne hatte, bis das Programm schließlich 1942 durch die *Office of War Information* (OWI) ersetzt wurde. Das Fotoprojekt selbst hat noch existiert, bis Roy Stryker 1943 ausgestiegen ist.¹⁹⁸

Bereits damals konnte man erkennen, dass das Programm der RA/FSA nicht nur die Aufklärung der Öffentlichkeit und den Erhalt weiterer Förderungsmittel, sondern weitaus tiefere Hintergründe, im Sinn hatte. Stryker erklärte seinen Fotografen, dass sich jetzt (im 2. Weltkrieg) ein anderer sozialkritischer Aspekt im Hintergrund befindet und dass deshalb Bilder von Frauen, Kindern und Männern, die an die USA glauben, mehr von der Bevölkerung gebraucht werden als die Elendsbilder, die zuvor abgelichtet wurden.¹⁹⁹ Mit der Kriegsfotografie entstand eine neue Art von Bildern, die die Menschen sehen wollten. Margaret Bourke-White war die erste weibliche Person bei der amerikanischen Luftwaffe, welche den Krieg ablichtete und somit dokumentierte.²⁰⁰

Rexford Tugwell hat gegen Ende des Jahres 1936 die RA verlassen und Stryker somit einen mächtigen Verbündeten verloren. Die RA war bis zu diesem Zeitpunkt bereits eine unabhängige Agentur, wurde aber nach dem Austreten Tugwells in das *Department of Agriculture* integriert und bekam schließlich ab 1937 den allseits bekannten Namen der *Farm Security Administration*.²⁰¹

¹⁹⁶ McElvaine, *The Great Depression*, S. 302.

¹⁹⁷ Vorwort von Hagen, *American Photographers of the Depression*, S.1f.

¹⁹⁸ Stumberger, *Klassen-Bilder*, S. 71.

¹⁹⁹ Nicholas Natanson, *The Black Image in the New Deal: The Policies of FSA Photography*. Tennessee: University of Tennessee Press 1992, S. 60.

²⁰⁰ Solveig Grothe, „Erste US-Kriegsberichterstatteerin. Frau unter Feuer“, *Spiegel Online*, <http://www.spiegel.de/einestages/us-kriegsberichterstatteerin-bourke-white-die-frau-die-auf-den-mond-wollte-a-951014.html> Jänner 2013, 21.12.2014.

²⁰¹ Vorwort von Hagen, *American Photographers of the Depression*, S. 6.

5.2 Roy Stryker und die FSA

Da er das Oberhaupt der Historical Unit der FSA war, möchte ich genauer auf ihn eingehen. Stryker war 42 Jahre alt, als er die Leitung der RA/FSA übernahm. Er ist 1893 in Kansas geboren und in Colorado aufgewachsen.²⁰² Sein älterer Bruder und er bewirtschafteten dort eine Ranch, bevor er etwa sieben Jahre später im Alter von 28 Jahren die Columbia Universität besuchte, wo er nach Beendigung seines Wirtschaftstudiums als Tutor für wirtschaftliche Fächer arbeitete. Dort hat er Rexford Tugwell kennengelernt und mit ihm und Thomas Munro, Tugwells Co-Autor, das Lehrbuch „American Economic Life“ gestaltet, welches 1925 veröffentlicht wurde. Er selbst sagte, dass “That book is a very important book — [sic!]cause that was the start of my interest in the visual things”. Ausschlaggebend war die Zeit, die er mit Tugwell verbrachte, als dieser seine Familie verließ. Sie wurden Freunde und daraufhin bekam er den Job in Washington.²⁰³ Stryker konnte sich nur langsam mit seinem neuen Job anfreunden und pendelte ein Jahr lang zwischen New York und Washington hin und her. Die Menschen, die dort arbeiteten beschrieb er als „[...]nice people, but orthodox, narrow-minded, and they were a nuisance to you.“. Sie waren nur an den großen Farmen interessiert und oft nicht erfreut über die Dinge, die er veranlasst hatte, aber er ignorierte sie die meiste Zeit. Sein Hauptaugenmerk galt den Dingen, die er gerne machte und so konzentrierte er sich auf die Bilder. Er nahm bereits als Tutor in New York seine Schüler mit hinaus zu bestimmten Plätzen, um sie zu begeistern. Diese Vorliebe in Verbindung mit Bildern ergab schließlich das Projekt der FSA. Danach ging alles sehr schnell. Die Fotografen wurden angeheuert und ein Büro für Stryker errichtet. Anfangs hatten die Mitarbeiter und Fotografen noch keinen Platz im Büro, um professionell zu arbeiten. Die Bilder wurden auf dem Boden gesichtet und aussortiert.²⁰⁴

Die Fotografen nahmen, so Stryker, den Platz der Studenten ein und somit behielt er die Rolle als Lehrer. Zumindest hatte er sich so gesehen: “After what I had done with students, it was the easiest thing in the world to move on over. And then the photographers — they were your students.“ Auf die Frage hin, ob er öfter das Gefühl hatte, mehr dafür zu sorgen, Bilder von

²⁰² Stuart Kidd, *Farm Security Administration Photography, The Rural South, and the Dynamics of Image-Making 1935-1943*, Lewiston/ New York [u.a.]: Edwin Mellen Press 2004, S. 27.

²⁰³ Hurley, Interview mit Roy Stryker.

²⁰⁴ Ibid.

den Fortschritten der Aufgaben der FSA zu machen als sich um die Lösung der Probleme der Depression zu kümmern, antwortete er mit ja. Die Vorgaben kamen, so Stryker im Interview, vom *Department of Agricultur*.²⁰⁵ Ihn selbst plagten pessimistische Gedanken, was die Weiterführung der RA betraf. 1936 bemerkte er in einem Brief an einen Freund „Things look as problematic as ever down here.“. Er hatte auch große Probleme, seine Kollegen bei der *Information Division* von seiner Arbeit zu überzeugen. Sie konnten seinen Enthusiasmus und seinen Elan, das Leben der Landarbeiter zu Dokumentarisieren, nicht teilen.²⁰⁶ Aber er ließ sich nicht beirren und machte so lange weiter, bis das Projekt unter dem Namen der OWI weitergeführt wurde. Ein Jahr danach, 1943, verließ er seinen Posten und machte ab dieser Zeit bis 1950 Aufträge für die Standard Oil Company.²⁰⁷ Er starb 1975 in Colorado.

5.3 Die Fotografen der FSA

„What you’ve got are not photographers. They’re a bunch of sociologists with cameras.“²⁰⁸

So lautete der Vorwurf von Ansel Adams, einem bekannten Fotografen Amerikas und dem Erfinder des Zonensystems. Seine Meinung spiegelt die negative Seite des Projekts wider. So streng sollten die Fotografen der FSA jedoch nicht beurteilt werden. Walker Evans war ebenfalls ein hervorragender Fotograf außerhalb der FSA sowie viele andere Mitarbeiter des damaligen Projekts. Viele haben sich nicht von Roy Stryker in die Schranken weisen lassen und sind daher ausgestiegen wie zum Beispiel der bereits genannte Evans. Dorothea Lange war auch rebellisch ihm gegenüber und musste deswegen die FSA 1940 verlassen, aber dazu komme ich später noch genauer.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Kidd, *Farm Security Administration Photography*, S. 28f.

²⁰⁷ The Dolph Briscoe Center for American History (Hg.) “Energy and natural Resources-Standard Oil Co. (New Jersey) Photography Project Gallery”, *The University of Texas at Austin*, http://www.cah.utexas.edu/collections/standardoil_gallery.php, 18.12.2014.

²⁰⁸ Zitat von Ansel Adams in: Fleischhauer (Hg.)/ Levine, *Documenting Amerika*, S.25.

Ab 1937 war die RA unter dem neuen Namen FSA bekannt. Nachdem die Zusammenarbeit mit anderen Behörden in der fotografischen Abteilung nicht funktionierte, ließ Stryker eine eigene Dunkelkammer nur für die FSA errichten. Er beauftragte Fotografen, die nur für dieses eine Programm gearbeitet haben.²⁰⁹ Bestimmtes Auswahlverfahren gab es keines, jeder einzelne Fotograf kam auf unterschiedlichen Wegen zu der Agency. Stryker verließ sich auf sein Gefühl, wen er einstellte und wen nicht. Er wollte eine persönliche Beziehung mit jedem einzelnen von ihnen aufbauen. Mit Hilfe von Einzelgesprächen versuchte er, die Fotografen in seine Richtung zu lenken. Er lud sie zum Essen ein oder besuchte sie zu Hause. Schon bei den ersten Gesprächen sagte er ihnen, welche Art von Bildern er sich vorstellte. Hatte er ein gutes Gefühl dabei, wurden sie seine Mitarbeiter.²¹⁰ Dieses Vorgehen erinnert mich an die von vorhin erwähnten *fireside chats* Roosevelts, bei denen er manchmal Menschen, die eine andere Meinung hatten, zu sich eingeladen hat, um ihnen die Wörter in den Mund zu legen, die er sich erhoffte.

Zu den ersten auserwählten Strykers gehörten Walker Evans, ein junger New Yorker Fotograf, der großformatige Architektur- und Stadtbilder schuf, Arthur Rothstein, ein ehemaliger Student von Stryker, der bereits bei einigen Projekten von ihm behilflich war, Dorothea Lange, die bereits in den 1920er Jahren eine erfolgreiche Portraitfotografin in San Francisco war, bevor sie damit begann, von der Depression gekennzeichnete Wanderarbeiter zu fotografieren, Ben Shahn²¹¹, eigentlich Maler und Mitbewohner von Evans, der bereits für viele andere Programme des New Deal arbeitete und Carl Mydans, ein Journalist, der ebenfalls bereits in einer anderen New Deal Agentur beschäftigt war und von der FSA abgeworben wurde. Sie alle sind unterschiedlich lange bei der FSA geblieben. Insgesamt waren es etwa ein Dutzend Fotografen, die aufgeteilt auf die acht Jahre für die FSA tätig waren. Manche blieben länger, viele waren nur kurz dabei. Mydans hat die Gruppe bereits

²⁰⁹ Stumberger, *Klassen-Bilder*, S.72.

²¹⁰ Hurley, Interview mit Roy Stryker.

²¹¹ Shahn legte viel Wert darauf, die Menschen nicht offensichtlich zu fotografieren und nahm sich Cartier-Bresson zum Vorbild. Shahn hatte eine Kamera mit einem um 90° verdrehten Sucher. Siehe Wilfried Baatz, *Geschichte der Fotografie*, Köln: Dumont³ 2002, S.127.

Die Abgebildeten Menschen wiegten sich im Sicherem und änderten dadurch nicht ihre Position oder ihren Gesichtsausdruck. Bereits im ersten Kapitel wird angemerkt, dass die Menschen nicht mehr sie selbst sind, wenn sie wissen, dass sie fotografiert werden. Es gibt dann nur noch die Situation des *als-ob* und diese sollte vermieden werden.

1936 verlassen, um für die neu gegründete Zeitschrift *Life* zu arbeiten, Lange wurde die Zusammenarbeit aufgrund unüberbrückbarer Differenzen ab 1940 gekündigt, Rothstein verließ die *Historical Unit* ebenfalls in diesem Jahr. Andere Fotografen wie Jack Delano, Marion Post Walcott, John Vachon, John Collier Jr., Gordon Parks, Theo Jung und Paul Carter wurden daraufhin in den kommenden Jahren eingestellt.²¹² Insgesamt überstieg die Liste der Mitarbeiter (Fotografen, Labormitarbeiter, Grafiker und Autoren) die Zahl 28 nicht. Nach der Kürzung der Gelder 1937 schrumpften die Mitarbeiter der *Historical Unit* sogar auf insgesamt neun Personen herab - bis zur generellen Auflösung des Programms 1943.²¹³

Einzelne Fotografen waren oft Wochen- oder Monatslang unterwegs, um die erwünschten Bilder zu bekommen.²¹⁴ Diese entstanden nicht nur, wie oft angenommen, in den südlichen Staaten des Landes, sondern auch in anderen Regionen der Vereinigten Staaten. In der Region um die großen Seen wurden etwa 14% der entstanden Bilder dieser Zeit geschossen, in Kalifornien nur etwa 4% und im Süden ungefähr 23% der insgesamt über 270.000 Negative.²¹⁵

Vor der Reise wurden ihnen Listen, die manchmal sogar die Form eines *Shooting-Scripts* (siehe S. 73) annahmen, ausgehändigt, was genau sie wo zu fotografieren hatten. Aber im Großen und Ganzen hatten die Fotografen zwischendurch die Möglichkeit, so Stryker, die Bilder selbst zu editieren oder auch zu zerstören, wenn sie nicht zufrieden damit waren, was aber nur sehr selten vorgekommen sein soll.²¹⁶ Was auch nicht gleichzeitig bedeutet hat, dass diese Bilder der Öffentlichkeit gezeigt wurden, denn Stryker ließ sich alle Negative nach Washington schicken und suchte sich danach diejenigen Bilder aus, die er am ehesten als positive Propaganda für die Regierung hielt. Aber es gab immer wieder Komplikationen und Probleme mit den einzelnen Fotografen.²¹⁷ Sie wollten die Menschen aufklären und zum Helfen bewegen, wie dies Hine und Riis bereits Jahre zuvor getan hatten, aber oftmals unter ihren eigenen Bedingungen und nicht nach Strykera Vorgaben. Laut dem amerikanischen Autor F. Jack Hurley wurden Walker Evans und Dorothea Lange bevorzugt behandelt. Lange

²¹² Vorwort von Hagen, *American Photographers of the Depression*, S. 3.

²¹³ Kidd, *Farm Security Administration Photography*, S. 28.

²¹⁴ Vorwort von Hagen, *American Photographers of the Depression*, S.4.

²¹⁵ Fleischhauer (Hg.)/ Levine, *Documenting Amerika*, S. 336f.

²¹⁶ Hurley, Interview mit Roy Stryker.

²¹⁷ Vorwort von Hagen, *American Photographers of the Depression*, S.5.

war die einzige Fotografin, die ihre Negative nicht zur Durchsicht nach Washington schicken musste. Sie bekam von der FSA ein eigenes, kostenintensives Labor in Kalifornien.²¹⁸ Stryker forderte viel von ihr, denn die Zeitungen mochten ihre Bilder. Er schätzte ihre Vorgehensweise, sie war ein ruhiger, offener Mensch und setzte sich vorbehaltlos für die Abteilung ein. Sie las Regierungsberichte, Analysen von Soziologen und Reden der FSA-Angehörigen, machte also ihre Hausaufgaben. Und dadurch, dass sie nicht nur Bilder schoss, sondern auch noch kurze Erklärungen und Bildlegenden dazu skizzierte, konnte sie Pluspunkte für sich bei Stryker verzeichnen. Aber trotz der guten Zusammenarbeit gab es immer wieder große, im Endeffekt unüberbrückbare, Differenzen zwischen den beiden. Hauptsächlich wegen der bereits erwähnten Negative, die sie für sich behalten wollte. Einerseits war sie nicht ambitioniert im Umgang mit der Ausarbeitung von Bildern, aber andererseits wollte sie ihre Negative nicht Stryker überlassen, der diese oftmals, wenn er sie als wertlos hielt, mit einem Stift durchbohrte. (Abb. 14) Sie hatte neben ihrem Assistenten in der Dunkelkammer einen weiteren brillanten Helfer an ihrer Seite: Ansel Adams²¹⁹, den Pionier der schwarz-weiß Fotografie. Als Stryker davon erfuhr, dass dieser manche Bilder von Lange für Ausstellungen in Kalifornien vergrößert hatte, war er nicht gerade erfreut darüber. Was ihn aber noch wütender machte, war die Tatsache, dass Lange einen spezialisierten Retuscheur eingestellt hatte, der etwaige Mängel auf den Negativen beheben sollte. Lange versuchte, die Probleme zu beschwichtigen, aber Stryker wollte sie nicht mehr in seinem Team haben und so wurde ihr mitgeteilt, dass sie ab 1940 nicht mehr für die FSA zuständig sei.²²⁰

²¹⁸ Rebbert, „Fotografischer Auftragsdokumentarismus der Farm Security Administration“, S. 134.

²¹⁹ Ansel Adams war ein genialer Fotograf des frühen 20. Jahrhunderts. Er wurde 1902 in Kalifornien geboren und starb dort 1984. Er war der Erfinder des Zonen-Systems.

²²⁰ Essay von Robert Coles in: Dorothea Lange, *Ein Leben für die Fotografie*. Köln: Könemann 1998, S. 22ff. siehe auch Vorwort von Hagen, *American Photographers of the Depression*, S. 6. siehe auch Roger G. Kennedy, *When Art worked. The New Deal, Art, and Democracy*, New York: Rizzoli International Publications 2009, S. 263.



Abb. 14 Zerstörtes Negativ der Ben Shahn Serie

Walker Evans hingegen protestierte auf eine andere Art. Er ignorierte die von Stryker in Auftrag gegebenen Anordnungen und fotografierte auf seine Weise. Dadurch, dass er auf den Gebrauch der neuen 35mm Kamera verzichtete, lieferte er nicht so viele Bilder ab, wie Stryker gerne gehabt hätte. Quantität zählte also bei der FSA mehr als Qualität.²²¹ Evans fotografische Grundsätze fasste er Jahre später so zusammen: „1. Absolute Treue zum Medium selbst; 2. Arbeit ausschließlich unter natürlichen Bedingungen; 3. bestehen auf dem richtigen Rahmen (im Original „rightness of incamera view-finding“) und 4. gründliche, aber unaufdringliche technische Beherrschung des Mediums.“, was zusammengefasst so viel bedeutet wie, sich so wenig ins Fotografierte einzumischen wie nur möglich.²²² Er selbst jedoch hielt sich oft nicht an diese Grundsätze, wie im Kapitel „Manipulationen der Bilder“ beschrieben wird. Durch Evans sturköpfige Eigenständigkeit waren Konflikte zum Auftraggeber das Resultat. Die beiden waren oft nicht derselben Meinung, wenn es um die Wahl der Fotos ging, die veröffentlicht werden sollten:²²³

²²¹ Rebbert, „Fotografischer Auftragsdokumentarismus der Farm Security Administration“, S. 134.

²²² Zitat von Walker Evans in: Hans-Jörg Czech/ Nikola Doll, *Kunst und Propaganda. Im Streit der Nationen 1930-1945*, Dresden: Sandstein Verlag 2007, S.369.

²²³ Vorwort von Hagen, *American Photographers of the Depression*, S. 8.

“Walker was so damn conservative in so many ways. We had some wild times. Things began to move. The farmers began to go. It was a complicated thing.”²²⁴

Walker hingegen sagte über Stryker:

„I’ve been particularly infuriated by reading here and there that he was “directing” his photographers. He wasn’t directing *me*; I wouldn’t let him.”²²⁵

Trotz der Unstimmigkeiten hat Evans im Sommer 1936 die Erlaubnis bekommen, mit James Agee das Buch „Let us now praise famous men“ (USA 1941) zu erarbeiten, aber bereits ein Jahr darauf verließ er als einer der Ersten die FSA. Stryker bewunderte zwar die Arbeit von ihm, aber außer den persönlichen Konflikten kam noch hinzu, dass Evans zu wenig positive politische und soziale Werbung des Wandels in Bezug auf die FSA machte und so endete ihre Zusammenarbeit bereits 1937.²²⁶ Er gab selbst zu, die Arbeit bei der Regierung nur zu seinem persönlichen Vorteil gemacht zu haben:

„I was just in a sense taking advantage of the fsa and using the government job as a chance for a wonderful individual job. I didn’t give a damn about the office in Washington-or about the New Deal, really.“²²⁷

5.4 Die Bilder (-politik) der FSA

„Das FSA Projekt, ursprünglich geplant als „eine Bilddokumentation unserer ländlichen Gebiete und Probleme“ (Stryker), wurde unverfroren propagandistisch, als Stryker seinen Mitarbeitern einpaukte, wie sie an ihr problematisches Thema herangehen sollten. Zweck des Projekts war, zu zeigen, dass die fotografierten Personen etwas wert waren. Und darin drückte sich ein unbestimmter Gesichtspunkt aus, nämlich der von Angehörigen der Mittelschicht, die davon überzeugt werden [sic!] mußten, [sic!] daß die Armen wirklich arm waren und [sic!] daß die Armen Würde besaßen.“²²⁸

So die zusammengefasste Meinung von Susan Sontag über die FSA. Sie nennt das Projekt „das anspruchsvollste fotografische Gemeinschaftsprojekt, das jemals in den USA durchgeführt wurde“. Sie liegt nicht falsch damit, denn die anderen Fotoprojekte wurden

²²⁴ Hurley, Interview mit Roy Stryker.

²²⁵ Zitat von Walker Evans in: James Mellow, *Walker Evans*, New York: Basic Books 1999, S.265.

²²⁶ Fleischhauer (Hg.)/ Levine, *Documenting Amerika*, S. 129.

²²⁷ Zitat von Walker Evans in: Stott, *Documentary Expression and Thirties in America*, S.281.

²²⁸ Sontag, *Über Fotografie*, S. 64.

meist nur von einzelnen Personen ausgeführt oder maximal von zwei, wie zum Beispiel Caldwell und Bourke-White oder Riis und Hine. Aufgrund dieser Größe war es wahrscheinlich nicht leicht, die Leitung zu übernehmen. Es musste einen Anführer geben, der bestimmte, was getan werden sollte. Roy E. Stryker, der diese Aufgabe übernahm, hatte den Auftrag bekommen, Fotografen einzustellen, die die Modernisierung Amerikas in einer stilvollen, glaubwürdigen, kunstvollen und humanitären Art und Weise abbilden sollten, mit der Absicht, den skeptischen Menschen zu zeigen, dass dieses Programm vorbildliche Fortschritte erzielte und nicht nur Geld- und Zeitverschwendung war. Eine eindeutige Aufgabe für Stryker, denn die Regierung war der Grund der Veränderungen und gleichzeitig der Sponsor dieser Unternehmungen. Es wurden in der Zeit von 1935 bis 1943 etwa 270.000 Negative gesammelt, die von den eigens angestellten Fotografen stammten.²²⁹ In etwa 175.000 schwarz-weiß Bilder und 1.600 Farbbilder davon sind in der Library of Congress in Washington frei zugänglich und ebenfalls Online in digitalisierter Form zu finden.²³⁰ Stryker organisierte die Überlieferung der Bilder zur Bibliothek nach der Beendigung des Programms, weil er sie als wichtig erachtete und diese Bilder für diese Zeit der Depression prägend waren.²³¹ Im Vorwort zum Buch „American Photographers of the Depression“ (USA 1985) meint der Autor Charles Hagen:

„For many of us the image we have of America in the '30ies is based on the photographs of such FSA photographers as Walker Evans, Dorothea Lange and Russel Lee, who, under the often imperious direction of Roy Striker, worked with one eye on the ferment and the other on the broader patterns of history.“²³²

Hier stechen die Wörter *imperious direction* heraus und sie lassen bereits vermuten, dass Stryker eine bestimmte Richtung vorgab, unter der die Fotografen arbeiten mussten. Je nachdem, was im Moment gebraucht wurde, bekamen sie ihre Aufträge. Oft wurden sie zur Produktion von einfachen Werbezwecken zu den von der RA/FSA geförderten Projekten geschickt. Auch die Dokumentation von Naturkatastrophen, seien es Überflutungen oder Dürreperioden, gehörten zum Repertoire der Fotografen, sofern sie mit der *Agency* zu tun hatten und somit berichtenswert waren. Stryker verlangte im Vorfeld von seinem Team, sich

²²⁹ Stange, *Symbols of ideal life*, S. 105ff.

²³⁰ Library of Congress, <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/>, 16.12.2014.

²³¹ Fleischhauer (Hg.)/ Levine, *Documenting Amerika*, S. 7.

²³² Vorwort von Hagen, *American Photographers of the Depression*, S. 1.

mit der Gegend, in der sie zu tun hatten, bekannt zu machen. Alle mussten das Buch „North America“ von J. Russel Smith lesen, bevor sie sich auf den Weg machten.²³³

Unabhängig von den vielen Unstimmigkeiten zwischen persönlichen Gefühlen und politischen Ansichten der Fotografen einerseits und der Mitarbeiter des Kongresses andererseits, bekamen die Bilder der FSA ein immer größeres Publikum. Ein wichtiger Teil Strykers Job war, die Bilder so weit wie möglich zu verbreiten, damit möglichst alle Menschen sehen konnten, welche Fortschritte die FSA erzielte. Jede Zeitschrift und jedes Magazin, das Interesse an den Bildern hatte, bekam diese ohne Bezahlung zur Veröffentlichung. Es gab landesweit unzählige Wanderausstellungen zum Thema und in vielen publizierten Büchern fanden sich Bilder der dokumentarisierten Depression wieder.²³⁴

„It was the policy of Stryker and his agency, as a form of propaganda, to supply free photographs to *Fortune*, *Life*, *Look*, *Time*, and the *New York Times*, as well as to book publishers.“²³⁵

Trotz vieler Veröffentlichungen und Artikel in Zeitschriften sollten die Bilder, so Stryker, voller Leben sein und auf keinen Fall „like a goddamn newspaper picture“²³⁶ aussehen. Obwohl sich die Situation der Landbevölkerung eher verschlechterte, wurde den Fotografen trotzdem, spätestens ab dem Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg, der Auftrag erteilt, positive Aufnahmen einer starken Nation zu machen, mit dem Ziel, zuversichtliche Gesichter zu zeigen, die an ihr Land glaubten. Die Werbekampagnen der Regierung sollten einen positiven Einfluss auf die Wähler haben.²³⁷ An dieser Stelle sollte nochmals Margret Bourke-White erwähnt werden, die, bevor sie Kriegsberichterstatteerin wurde, gemeinsam mit Erskine Caldwell das Buch „*Have You Seen Their Faces*“ erarbeitet hatte, welches im Prinzip dasselbe Ziel wie das der FSA vor Augen hatte: die verwahrloste Landbevölkerung zu Zeit der Depression zu dokumentieren. Mit dem Unterschied aber, dass die beiden unabhängig von der Regierung arbeiteten. Erskine Caldwell hatte bereits Romane über die Situation im Süden geschrieben, wollte aber zur Unterstützung seiner Texte aussagekräftige Bilder einfließen

²³³ Ibid., S.4.

²³⁴ Ibid., S. 7.

²³⁵ Mellow, *Walker Evans*, S.271.

²³⁶ Hurley, Interview mit Roy Stryker.

²³⁷ Brauchitsch, *Kleine Geschichte der Fotografie*, S. 134f.

lassen, damit die Menschen wussten, dass die Geschichten, die er schrieb, wahr und nicht erfunden waren. Sein Agent riet ihm zur bereits damals geschätzten Fotografin Margarete Bourke-White. Aus ihrer Zusammenarbeit entstand dieses unabhängige Werk.²³⁸ Ein Vergleich der Arbeiten der FSA und dieses Buches wäre interessant, allerdings ist „*Have You Seen Their Faces*“ zwar in einem Rahmen gehalten, mit dem man gut arbeiten kann, was man von den Arbeiten der FSA aber nicht unbedingt behaupten kann. Der Umfang von 1754 Digitalisierungen allein der s-w Bilder der FSA ist viel zu zahlreich, als dass ich mich in dieser Arbeit genauer damit beschäftigen könnte, ohne beiden Arbeiten den gebührenden Verdienst zu schenken, den sie verdient haben.

5.5 Manipulationen der Bilder

Die Shooting Scripts von Stryker waren oft Seitenlang und beinhalteten genaueste, den Inhalt der Bilder betreffende Angaben. Auch Wetterangaben und inhaltliche Aussagen wurden vorgeschrieben. John Vachon, einer der Fotografen der FSA, schrieb in einem Brief an seine Frau 1938: „Last night I drew up a long, elaborate shooting script of what to photograph in this town - [...] – I intended to start with page one today no matter what the weather.“²³⁹ Diese Anforderungen wurden von machen Fotografen sehr genau eingehalten, auch, wenn im Nachhinein dafür das Negativ retuschiert werden musste. Hier ein kleiner Ausschnitt aus einem Script, welches Vachon von Stryker erhalten hat:

General

- I. Weather (We very much need pictures which will give a feeling of weather.)
 - Rain (hard to get pix which really “show rain”)
 - 1. Window pane in hard rain. Water running down glass in side of car.
 - 2. Water in ruts of dirt road.
 - 3. Water collected in furrows of plowed field.

²³⁸ Vorwort von Alan Trachtenberg, in: Erskine Caldwell/ Margaret Bourke-White, *You have seen their faces*, Athen [u.a.]: University of Georgia Press 1995, S. V.

²³⁹ John Vachon, *John Vachon’s America: photographs and letters from the Depression to World War II*, Berkeley: University of California Press 2003, S. 151.

4. Water running from down spout on house-would be well to show rain barrel.
Rain barrel is important in the Great Plains area.

Wind (really depends on movie technique)

Heat (It's hot) Any idea to indicate temperature.

II. Recreation and amusement.

Back lot baseball, softball-day or night, small town professional teams-we must have good pix of these.

Golf, tennis, croquet

The old swimming Hole

Fishing, river, lake, mountain stream. Boy digging worms.

Picnics, suppers on lawn.

[ANOTHER SHOOTING SCRIPT]

John Vachon

F.S.A.

Roy E. Stryker

April, 1940²⁴⁰

Manche dieser erwünschten Dinge waren nahezu unmöglich, denn Regen gibt es im Gebiet der *Dust Bowl* nur sehr wenig. Man bekommt beinahe den Eindruck, die Menschen sollten glauben, dass die FSA auch dafür verantwortlich sein soll, den Umstand „Regen“ erzeugt zu haben, damit die Böden besser werden und die Menschen von den Erträgen leben können. Edward Steichen, ebenfalls ein amerikanischer Fotograf, der aber nicht für die FSA tätig war, schrieb 1938 eine Kritik über deren Arbeit unter Stryker. Den Fotografen wurde von ihm aufgetragen, „piles of this, stacks oft that, yards of this, miles of that, boxes, bales, and timber“ zu fotografieren, aber zwischen dieser „tweedle dum“ und „tweedle dee“-Arbeit, so Steichens Worte, sind den Fotografen tatsächlich prägende Bilder gelungen, die man als *human document* bezeichnen kann.²⁴¹

²⁴⁰ Ibid., S. 287.

²⁴¹ Stott, *Documentary Expression and Thirties in America*, S. 11.

Vielleicht waren retuschierte Bilder schlicht und einfach die Antwort der Fotografen auf Strykers Anforderungen, unmögliches zu verlangen? Vielleicht wollten sie somit Konflikte mit ihrem Vorgesetzten vermeiden? Vielleicht erkannten sie ihren Schlüssel zum Erfolg? Wie bereits erwähnt gab es einige Fotografen, die nicht mit seinen Forderungen klar kamen und andere hingegen alles zu tun versuchten, um ihnen gerecht zu werden. Für Arthur Rothstein war es normal, seine Bilder zu inszenieren. Er schreckte auch nicht davor zurück, Requisiten zu verwenden, um das Bild perfekt zu machen:

„Props are often essential in producing a picture that has story-telling qualities. In this case, I apply the term “prop” to a landscape as well as a small object.“²⁴²

William Stott beschreibt den *normalen Vorgang*, wie Rothstein dies nannte, um DAS Bild zu bekommen, das er sich vorstellte: 1937 beobachtete er eine hochschwängere *Sharecropper-women*, die mit einem Kleinkind auf der Terrasse ihres Hauses stand, den Blick auf etwas vor sich gerichtet und einer Hand am Bauch liegend. Sie hatte einen bestimmten Ausdruck im Gesicht, den Rothstein unbedingt festhalten wollte. Aber als er die Frau gefragt hat, ob er sie fotografieren dürfe, verschwand dieser Ausdruck. Er fand, dass „their forlorn attitudes gave way to...Sunday-snapshot smiles“. Und deshalb suchte er jemanden von der Umgebung, der mit ihr redete, um sie abzulenken. Irgendwann bekam er das Foto, das er sich vorgestellt hatte.²⁴³ Hier ist zu diskutieren, inwiefern solche „gestellten Bilder“ nicht der Realität entsprechen, denn er hat diesen einen Ausdruck bereits in ihrem Gesicht gesehen, bevor sie sich dessen bewusst war, beobachtet zu werden. Erst, als sie offensichtlich fotografiert werden sollte, setzte sie ihr *als ob* - Gesicht auf. Denn ab dem Zeitpunkt, ab dem man weiß, dass man fotografiert wird, verändert sich, laut Barthes, die ganze Aura eines Menschen, wie wir bereits aus dem ersten Kapitel wissen. Und deshalb hatte Rothstein versucht, sie von ihm abzulenken, um ein wahrheitsgetreues Abbild zu ergattern. Walker Evans war anderer Meinung, denn er sagte dazu, „the truth will include their smiles.“ Ihr zurückhaltendes Sonntags-Lächeln, wie es Rothstein genannt hatte, sieht Evans anders, denn es sei ein Zeichen der Zurückhaltung und gleichzeitig eine Erweiterung ihrer Schönheit.²⁴⁴ Für Evans hat das Wort „*documentary*“ daher eine konkrete und entscheidendere Bedeutung, als anscheinend für Rothstein. Er meint, die

²⁴² Zitat von Arthur Rothstein in: Hewitson, “Documenting Desasters“, S. 46.

²⁴³ Stott, *Documentary Expression and Thirties in America*, S.60f.

²⁴⁴ *Ibid.*, S. 287.

Realität braucht nicht manipuliert zu werden, denn zu manipulieren bedeutet für ihn „a direct violation of our tenets“, also ein Verstoß gegen ihre Grundsätze als Dokumentarfotografen. Er sagt, er inszeniert höchstens den Ausschnitt eines Bildes, aber er stört nicht das, was schon gegeben ist.²⁴⁵ Aber diese Aussage widerspricht in vielen Fällen seiner üblichen Praxis, denn bei den Aufnahmen von „Let Us Now Praise Famous Men“ greift er massiv ins Geschehen ein. Er arrangiert Bilder so, wie er sie haben möchte. Eine Familie hatte sich extra für die angekündigten Bilder ihre schönsten Kleider angezogen, aber Evans schickte sie wieder zurück, um sich wieder die alten, abgenutzten Sachen anzuziehen. Des Weiteren hat er über einen längeren Zeitraum das Leben von drei Familien, *share-croppers*, dokumentiert. James Agee, sein Kollege bei diesem Vorhaben, hatte sich im Gegensatz zu Evans, der in einem Hotel übernachtete, bei einer der drei Familien einquartiert, um näher am Geschehen zu sein.²⁴⁶ Diese Tatsache allein versetzte die Familienmitglieder bereits in den Zustand des *al-so* und veränderte somit womöglich die tatsächliche Absicht, ihr Leben zu dokumentieren.

Nun zu dem Foto Arthur Rothsteins, welches lange Zeit bei den Kritikern des New Deals im Mittelpunkt stand und für Aufregung im ganzen Land gesorgt hatte: dem Bild des im Wahljahr 1936 geschossenen „Bleached Skull of a steer on the dry sun-baked earth of the South Dakota Badlands“ (Abb. 17)²⁴⁷ von 1936. Der Fotograf hatte diesen Stierschädel in Dakota auf einem Grasbüschel liegend gefunden und mehrere Aufnahmen mit unterschiedlichen Hintergründen und Lichtverhältnissen damit gemacht, bis das effektivste Resultat daraus entstanden ist und Rothstein zufrieden mit dem Bild und dessen Aussage war.²⁴⁸ Dieser von der Sonne gebleichte Stierkopf ist ausdrucksstark und geht genau einher mit der Politik der RA/FSA. Es zeigt in lebhaften Details die Verwüstung durch die von der Landwirtschaft verursachten Probleme und bestätigt die Notwendigkeit einer Änderung der Nutzung der Agrarkultur. Der Fotograf äußerte sich dazu, indem er meinte, er hätte den Stierkopf so positioniert, dass jedes Publikum sofort begriff, was Sache war.²⁴⁹ Damit hatte er nicht nur die Grundgesetze eines Dokumentarfotografen missachtet, um es nach Evans' Worten auszudrücken, sondern auch noch die Menschen in seinem Land als dumm hingestellt.

²⁴⁵ Ibid., S. 269.

²⁴⁶ Leicht, *Wie Katie Tingle sich weigerte, ordentlich zu posieren und Walker Evans darüber nicht grollte*, S. 43.

²⁴⁷ Library of congress, FSA/OWI Collection LC-DIG-fsa-8b27761

²⁴⁸ Rebbert, „Fotografischer Auftragsdokumentarismus der Farm Security Administration“, S. 141.

²⁴⁹ Hewitson, „Documenting Desasters“, S. 47f.

Das Bild erzählt, dass hier früher einmal Kühe gelebt haben, aber in dieser unfruchtbar gewordenen Gegend nur noch der Tod wartet. Die Bilder mit dem Stierkopf sind im Sommer 1936 entstanden und das bekannteste davon wurde in manchen Zeitungen publiziert. Als am Ende des Sommers ein anderes Bild der Bilderserie vom Stierkopf in der Zeitung *Fargo Forum* mit der Überschrift „It’s a Fake“ auftauchte, begannen hitzige Debatten um die Wahrhaftigkeit der RA/FSA. Es dauerte eine Zeit lang, bis die Wogen wieder geglättet waren. Ein Jahr darauf bekam Rothstein für dieses Bild sogar die Auszeichnung als eines der „best picture oft the year“ vom Magazin *U.S. Camera* verliehen. Rothstein meinte auch noch Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg, dass er und Stryker keine Schuld an der Misere hatten, denn allein die damalige Opposition der Regierung und die Presse hatten den Stein ins Rollen gebracht. Es war nie vorhergesehen gewesen, dass eines der anderen Bilder dieser Stierkopf-Serie an die Öffentlichkeit gelangen sollte.²⁵⁰ Stryker sagte dazu lediglich: “I told Rothstein to get it, to get a good picture and to hell with the newspaper.”²⁵¹ Ein weiteres bekanntes Bild von diesem Fotografen, die Aufnahme „Farmer and Sons Walking in the Face of a Dust Storm“ (Abb.20), war auch von ihm inszeniert worden.²⁵²



Abb. 15 A Black Blizzard

An dieser Stelle greife ich auf das *Shooting Script* von Stryker zurück, denn wahrscheinlich hatte Rothstein auch von seinem Vorgesetzten den Auftrag bekommen, einen *Black Blizzard*

²⁵⁰ Rebbert, „Fotografischer Auftragsdokumentarismus der Farm Security Administration“, S. 142f.

²⁵¹ Hurley, Interview mit Roy Stryker.

²⁵² Rebbert, „Fotografischer Auftragsdokumentarismus der Farm Security Administration“, S. 142f.

(Abb. 15) abzulichten, was so gut wie unmöglich war- außer man fotografierte ihn von weitem. Wenn man sich direkt in so einem Sturm befand, konnte man weder Atmen (viele Kühe sind verendet) noch etwas sehen, wie die kurze Dokumentation beweist.²⁵³ Die Kamera wäre wahrscheinlich ebenfalls schon nach kurzer Zeit nicht mehr brauchbar gewesen. Hier stellt sich wieder die Frage, ob es so schlimm ist, solche Bilder zu inszenieren, denn die Menschen, die es erlebt haben, wissen, dass es tatsächlich derart Unfassbares gibt und die Menschen in den Städten brauchen nur ein Bild davon zu sehen, um überzeugt zu sein, dass dies tatsächlich existiert und die Bewohner dort dringend Hilfe benötigen – die angeblich von der FSA gestellt wurde ...



Abb. 16 Menschen tragen Masken gegen den Staub

²⁵³ History.com (Hg.), *Dust Bowl* (USA 2009), <http://www.history.com/topics/dust-bowl> 22.12.2014.



Abb. 17 The bleached skull of a steer on the dry sun-baked earth of the South Dakota Badlands



Abb. 18 Dry and parched earth in the Badlands

Auch das berühmte Bild der *Migrant Mother* sollte hier beschreiben werden, denn es war, wie bereits erwähnt, ebenfalls retuschiert worden. Im rechten unteren Bildrand wurde der Daumen entfernt. Er ist allerdings bei genauem Hinsehen noch erkennbar (Abb. 19). Stryker hatte prinzipiell nichts dagegen, dass die Bilder inszeniert wurden, doch er bestand auf die Originalität der Negative.²⁵⁴ Das Beispiel dieses Bildes in unterschiedlichen Zeitungen zeigt, dass auch die Originalität der Negative trotzdem oft missachtet wurde. Das ursprüngliche Bild

²⁵⁴ Essay von Coles in: Lange, *Ein Leben für die Fotografie*, S. 24.

der *Migrant Mother* wurde des Öfteren beschnitten und so bekam es den Bildausschnitt²⁵⁵, den wir heute kennen- was meiner Meinung nach die Bildaussage viel mehr verändert als der wegretuschierte Daumen, der mir für den Kontext eher unwichtig erscheint.

Dieses bekannte Bild von Lange war das, was eine sozialdokumentarische Fotografie sein sollte: Ein Druckmittel, etwas vom Schlechten zum Guten zu wenden. Lange fuhr bei diesem *migrant camp* (Wanderarbeiter und ehemalige Farmer wohnten mit ihren Familien dort in Zelten) vorbei, erkannte Potential an dieser Situation und beschloss, eine Foto-Serie dieser Mutter mit ihren sieben Kindern zu schießen. Dadurch, dass Lange oft mit den Menschen, die sie fotografierte sprach, erfuhr sie, dass der Regen die Ernte vernichtet hatte und die Regierung keine Lebensmittel lieferte, weil die Menschen in dem Camp angeblich aufständisch waren und Streit suchten. Lange vergrößerte daraufhin sofort die Bilder und brachte sie zur Zeitung. Diese Fotos haben bewirkt, dass die Menschen dort mit Lebensmitteln versorgt wurden - zumindest für einen kurzen Zeitraum. Sie war also zur rechten Zeit am rechten Ort. Hier kann ich eine Parallele zu Jacob Riis erkennen, der ein New Yorker Elendsviertel abgelichtet hat und die Menschen daraufhin in bessere Unterkünfte gebracht wurden. Allerdings passierte dies erst einige Jahre später im Gegensatz zu den gleich darauf folgenden Taten der Regierung nach der Veröffentlichung des Bildes von Lange. Den eigentlichen Sinn jedoch, die Lage für alle Bauern und Wanderarbeiter von Grund auf zu verbessern, verfolgte das Foto nur eine kurze Zeit lang, denn als das Bild den Rest der Bürgerschaft in Amerika erreichte, mussten die Menschen in dem Camp wahrscheinlich schon wieder Hunger leiden.²⁵⁶ Anzumerken ist, dass den Menschen erst Lebensmittel gebracht wurden (vorher waren sie ja angeblich aufständisch), als die Bevölkerung die Bilder in den Zeitungen sahen. Des Weiteren wurde bei den veröffentlichten Bildern nie darauf aufmerksam gemacht, wer oder was überhaupt diese schlimme Situation hervorgerufen hat: die Naturkatastrophen und zu großen Teilen die Regierung Amerikas.

²⁵⁵ Thomas Hertfelder, „Unterwegs im Universum der Deutungen. Dorothea Langes Fotozyklus „Migrant Mother““, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 4/2007, Heft 1+2, <http://www.zeithistorische-forschungen.de/1+2-2007/id=4520> 2007, 28.01.2015.

²⁵⁶ Hertfelder, „Unterwegs im Universum der Deutungen“, <http://www.zeithistorische-forschungen.de/1+2-2007/id=4520> 2007, 28.01.2015.

“There she sat in the lean-to tent with her children huddled around her, and seemed to know that my pictures might help her, and so she helped me. There was a sort of equality about it.”

Aber diese Hilfe für die Frau auf dem Foto dauerte bei weitem nicht so lange an wie die Hilfe derselben für Dorothea Langes Karriere. Florence Thomson, die abgebildete Frau auf dem berühmten Bild, lebte bis zu ihrem Tod 1985 weiterhin in einem dieser Camps. Sie war zwar bekannt geworden und galt als „Madonna der 30er Jahre“, allerdings blieben der Erfolg und der Ruhm, den Lange dafür bekam, bei ihr aus. Als man sie in einem Interview nach Hoffnung fragte, sagte sie, sie habe nie die Hoffnung aufgegeben.²⁵⁷



Abb. 19 “Migrant Mother”

²⁵⁷ Bob Dotson, Interview mit Florence Thompson, http://www.today.com/id/51067427/ns/today-today_books/t/american-story-mona-lisa-dust-bowl-never-lost-hope/ 28.01.2015.



Abb. 20 Farmer and sons walking in the face of a dust storm

6. Schlussbemerkungen und Fazit

Um dem Thema meiner Diplomarbeit gerecht zu werden habe ich versucht, alle Blickwinkel heranzuziehen, die dafür nötig waren, um ein möglichst objektives Bild zum Projekt der FSA abzuliefern. Zu allererst war mir wichtig abzuklären, was denn nun genau die Dokumentarfotografie sei. Dazu habe ich sehr viele Bücher und Aufsätze gefunden, die ich jedoch nicht alle mit einbeziehen konnte. Es ist leicht möglich, dass sich der Leser denkt, er habe dazu bereits andere oder seiner Meinung nach bessere Quellen gelesen. Natürlich bin ich bei meiner anfänglichen Recherche auf viele andere Interpretationen verschiedener Autoren gestoßen, die ich aber nach einiger Überlegung aufgrund des Umfangs außer Acht lassen musste. Henri Cartier-Bresson sollte an dieser Stelle mit den Aufsätzen „Der entscheidende Augenblick“ (1952) und „Die Erfindung nach der Natur“ (1976) nicht unerwähnt bleiben. Gisèle Freund mit „Photographie und Gesellschaft“ (1983) und Walter Benjamin mit „Kleine Geschichte der Fotografie“ (1931) schrieben ebenfalls interessante Literatur zur Theorie der Fotografie. In meinem ersten Kapitel komme ich kurz auf die Ethik zu sprechen. Dieses Thema hätte ich ebenfalls noch gerne breiter und ausführlicher bearbeitet, denn die Psychologie ist ein ständiger Begleiter der Fotografie. Aus meiner eigenen Erfahrung als Fotografin habe ich gelernt, dass nicht nur der entscheidende Augenblick zählt, wie Cartier-Bresson meint, sondern dass sich eine große Portion Mut oder ein schauspielerisches Talent ebenfalls auf die Qualität der Bilder auswirken können. Haben Sie schon einmal Kinder fotografiert, denen Sie gänzlich fremd waren? Ein bisschen Theater spielen ist auf jeden Fall von Nöten. Einige Fotografen/innen der FSA hingegen, wollten so wenig wie möglich in das Foto eingreifen um ungestellte Bilder zu schießen. Allerdings habe ich im Laufe meiner Recherchen festgestellt, dass sich der Mensch ändert, sobald er eine andere Person gegenüber hat. Er verfällt in den Zustand des *als ob* und geht mit einer unsichtbaren Maske durch die Welt, sobald er nicht mehr mit sich allein ist. Das war ein Problem in Bezug auf meine Arbeit und das Wort Dokumentarfotografie.

„Die Fotografie ist unser Exorzismus. Die primitive Gesellschaft hatte ihre Masken, die bürgerliche Gesellschaft ihre Spiegel. Wir haben unsere Bilder.“²⁵⁸

Es muss daher zwischen verschiedenen Arten der Dokumentarfotografie unterschieden werden. Das Projekt der FSA zeigt die sozialen Missstände des ländlichen Amerikas zur Zeit Roosevelts auf, daher ist es sozialdokumentarische Fotografie, aber sobald es um die Gesichtsausdrücke geht, finde ich, sollte ein anderes Wort dafür verwendet werden. Bei den genannten *Subway*-Bildern von Evans, zum Beispiel, ist dies der Fall. Er hat versucht, die Gesichter der Menschen in einem Moment zu fotografieren, in dem sie sich nicht beobachtet fühlen. Diese Reihe von Portraits galt lange Zeit als Paradebeispiel dokumentarischer Aufnahmen, aber in Anbetracht dessen, dass sich die Menschen in der New Yorker U-Bahn befanden, muss davon ausgegangen werden, dass sie sich nicht allein dort aufhielten. Selbst, wenn sie sich nicht bewusst sind, fotografiert zu werden, gibt es andere Menschen in dem Wagon. Daher trifft in diesem Fall die Aussage, diese Portraits seien eine sozial-psychologische Studie von sich unbeobachtet fühlenden New Yorkern nicht zu. Das Prinzip des *als ob* übernimmt die Oberhand des Menschen, sobald er seine eigenen vier Wände verlässt. Der richtige Titel dieser Serie sollte also eher lauten „Geistesabwesende Gesichtsausdrücke der Menschen in der New Yorker Subway“.²⁵⁹ An diese Stelle passt das Zitat des Dichters Jean Paul Sartre „Der Andere ist der heimliche Tod meiner Möglichkeiten“.²⁶⁰

Bevor ich Gefahr laufe mich noch mehr in der Philosophie zu verlieren, komme ich nun auf die Dokumentarfotografie zurück. Der tatsächliche Beginn dieser Art der Fotografie ist zeitübergreifend und kann nicht von einer bestimmten Person in Anspruch genommen werden, aber ich konnte feststellen, dass Lewis W. Hine und Jacob Riis den Weg in die Geschichts- und Wörterbücher als eine der Ersten Dokumentarfotografen schafften. Bereits durch die ersten fotografischen Arbeiten mit sozialen Missständen der beiden Fotografen konnte zu Beginn des 20. Jh. die Abschaffung der Kinderarbeit erreicht werden. Nach und nach war es auch für die breite Bevölkerung möglich, sich mit der Fotografie zu beschäftigen.

²⁵⁸ Jean Baudrillard, „Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität“, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, Bernd Steigerl, Stuttgart: Reclam 2010, S. 50-58, hier S. 50.

²⁵⁹ Leicht, *Wie Katie Tingle sich weigerte, ordentlich zu posieren und Walker Evans darüber nicht grollte*, S. 33ff.

²⁶⁰ Zitat von Sartre in: Leicht, *Wie Katie Tingle sich weigerte, ordentlich zu posieren und Walker Evans darüber nicht grollte*, S. 35.

Somit war es keine große Überraschung, dass andere Fotografen/innen dem Beispiel Hines und Rii's folgten, um Besserungen in der Gesellschaft hervorzurufen. In den 30-er Jahren, als die *Große Depression* begann, reagierten viele Künstler sofort darauf und wollten durch ihre Kunst dem Publikum die Situationen und Probleme ihrer Mitmenschen nahe bringen. Zu dieser Zeit entstanden neben der Dokumentarfotografie auch erstmals Dokumentarfilme. Einer dieser Regisseure und Filmemacher war der Brite *John Grierson*. Seine Absichten waren von Beginn an von politischer und pädagogischer Natur und beschäftigten sich mit dem modernen Verwaltungsstaat²⁶¹, weshalb eine nähere Betrachtung für mein Thema interessant gewesen wäre. Eine Gegenüberstellung der beiden Medien ist mir an dieser Stelle in den Sinn gekommen, auf die ich leider aus Gründen des Umfangs nicht eingehen konnte.

Auch in Europa gab es mehrere Fotografen, die dasselbe Ziel hatten, nämlich Menschen verschiedener Kulturen einander näher zu bringen. *Albert Kahn*, ein Bankier aus Paris, war einer davon. Er startete interessehalber ein Jahrhundertprojekt, indem er zwischen 1909 und 1931 Filmer und Fotografen in die ganze Welt entsandte, um die verschiedenen Kulturen um die verschiedenen Gesellschaften zu verbinden, sodass allgemeine Toleranz und Akzeptanz entstehen konnte.²⁶² An diesem Beispiel kann man erkennen, dass es bereits vor der FSA Ideen eines solchen Ausmaßes an Dokumentation verschiedener Lebensumstände gegeben hat, die aber wegen Geldmangel nicht weiterverfolgt wurden.

Anhand von William Stott konnte ich feststellen, dass es im Großen und Ganzen zwei Arten von Dokumentation gibt, nämlich die objektive und die subjektive. Ersteres bezieht sich auf Dokumente wie die Geburtsurkunde oder geschichtliche Ereignisse. Die subjektive Dokumentation meint das Menschliche, also das *human document*, wie es Stott nennt. Bei der FSA geht es fast ausschließlich um die zweite Erklärung. Fast ausschließlich deshalb, weil die Bilder der Fotografen mit der Hand nummeriert und beschriftet worden sind und somit die „hard facts“ wie Zeit, Datum oder Ortsangabe mit den *human documents*, also den Bildern, verschmolzen sind.

²⁶¹ Eva Hohenberger, *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 1998, S. 12f.

²⁶² Brauchitsch, *Kleine Geschichte der Fotografie*, S.132.

Sehr spannend für mich war der geschichtliche Teil meiner Arbeit, denn es ist interessant zu erkennen, wie die Wirtschaft in allen Ländern zusammenhängt. Der Fall eines Landes hat oft einen Dominoeffekt zugrunde, der auch andere Staaten mit in die Misere reißt. Die Entscheidungen der Regierung eines großen Landes wie das der USA hatten und haben große Auswirkungen auf die Wirtschaft der restlichen Welt, wie es das in meiner Arbeit genannte Beispiel des von Präsident Hoovers unterzeichnetem *Smoot-Hawley-Tarifs* von 1930 zeigt. Gerade in unserer heutigen Zeit ist es wichtig, dass sich die Politiker und Wirtschaftstheoretiker mit der Wirtschaftsgeschichte und der *Großen Depression* von 1929 sowie den darauf folgenden Jahren beschäftigen, um so eine Situation in Zukunft zu vermeiden. Wirtschaftlich gesehen wäre es interessant gewesen, einen Teil meiner Arbeit dafür zu widmen, zu sehen, ob eine Parallele zwischen damals und heute besteht und wie die Menschen auf so eine Situation reagieren würden und ob es auch wieder ein von der Regierung in Auftrag gegebenes Fotografie-Projekt in Anlehnung an die FSA geben würde?

Schlussendlich lautet die große Frage am Ende meiner Arbeit, ist die FSA zu propagandistischen Zwecken geschaffen worden oder, wie Stryker das Projekt nennt, ein reales, nicht manipuliertes Stück des wahren Lebens?²⁶³ Meiner Meinung nach treffen beide Aussagen zu. Ein „oder“ ist meiner Meinung nach ausgeschlossen, denn einerseits war es ein von der Regierung in Auftrag gegebenes Unternehmen und ich kann mir nicht vorstellen, dass es ohne Hintergründe beschlossen wurde. Andererseits haben viele Fotografen/innen nicht nur die Vorgaben Strykers befolgt, sondern sind in ihrer Freizeit losgezogen und haben bemerkenswerte Bilder geschaffen, welche am Ende für die Nachwelt erhalten geblieben sind. Sei es in Form von Abzügen oder von Digitalisierungen welche im Internet in der Online-Bibliothek der *Library of Congress* zu finden sind. Sehr interessant finde ich aber, dass sowohl Stryker als auch Roosevelt eisern versucht haben, den Begriff *Propaganda* aus der Geschichte der FSA heraus zu halten, was meiner Meinung nach Aufmerksamkeit erregt. Fazit für mich ist, dass bei jeder politischen Werbung Propaganda eine Rolle spielt und da das Projekt der FSA in der Tat eine Werbung für die damalige amerikanische Regierung Roosevelts mit seinem New Deal war, steht für mich außer Frage, dass die Meinungen der Menschen mit Hilfe von diesen Bildern manipuliert wurden, um eine bessere Publicity zu

²⁶³ Carlebach, "Documentary and Propaganda: The Photographs of the Farm Security Administration", S.6.

erhalten.²⁶⁴ Aber nichts desto trotz lässt es sich auch nicht abstreiten, dass die uns erhaltenen Bilder Tatsachen des Lebens der amerikanischen Landbevölkerung zeigen. Tatsache ist (ob nun ein Daumen retuschiert wurde oder ein und derselbe Stierschädel auf unterschiedlichen Hintergründen zu sehen ist), dass die Bauern zur Zeit der *Großen Depression* in ärmlichen Verhältnissen leben mussten und es für die arme Bevölkerung dringend erforderlich war, diese Misere zu beenden.

Heutzutage ist es normal, dass wir von Gebieten, die wir nicht unsere Heimat nennen, Bericht erstattet bekommen. Was Journalisten über andere Länder/ Menschen berichten, beeinflusst die öffentliche Meinung stark.²⁶⁵ Das Denken und Fühlen der Zuseher wird auf diese Weise verändert/ verstärkt/ abgeschwächt. Die Medien, sei es ob Informationen durch Schrift/ Bild oder Ton, sind nicht nur in der Lage, die Menschen zum Mitfühlen zu bewegen, sondern auch das Geschehene auf eine bestimmte Art miterleben zu lassen.²⁶⁶ In diesem Punkt spielen Bilder daher eine wichtige Rolle in unserer Gesellschaft und sie werden im neuen Zeitalter der sozialen Netzwerke immer prägnanter.



Abb. 21: Rekrutierungsplakat aus dem Ersten Weltkrieg

²⁶⁴ Bereits für die Anwerbung von Rekruten für den Ersten Weltkrieg wurde diese Bildkommunikation verwendet. Unterschwellige Informationen sind auf dem Plakat (Abb. 21) nicht zu finden, jedoch eine offensichtliche, persönliche Äußerung von **Uncle Sam**, der jeden einzelnen Menschen scheinbar persönlich anspricht, um ihn für die **U.S. Army** zu gewinnen. Wobei dieses „U.S.“ mehrere Bedeutungen annimmt: es steht für die *United States*, für *Uncle Sam* oder noch mehr erweitert einfach für *us*, also *für uns*. Die Rekruten sollten stellvertretend für alle Bürger Amerikas der Army beitreten.

²⁶⁵ Thomas Wiegold „Bloß kein Kampfeinsatz! Wie Krisenberichterstattung die Politik beeinflusst“, in: *Kriegs- und Krisenberichterstattung*, Löffelholz, S. 287-289, hier S. 287.

²⁶⁶ Volker Gehrau/ Alexander Görke, „Alarm im Wohnzimmer. Wie sich die Mediennutzung in Krisenzeiten ändert“, in: *Kriegs- und Krisenberichterstattung*, Löffelholz, S. 292-296, hier S. 294f.

Abstract Deutsch

Die gegenständliche Arbeit befasst sich mit dem Fotografie-Projekt der Farm Security Administration (1935-1943), welches von Präsident F. D. Roosevelt in Auftrag gegeben wurde. Im ersten Kapitel befasse ich mich mit der Dokumentarfotografie. Dazu habe ich mich hauptsächlich auf die Meinungen von Autoren wie Susan Sontag, Abigail Solomon-Godeau und William Stott beschränkt. Es beinhaltet einen theoretischen Einblick über die Entstehungsgeschichte der Dokumentarfotografie sowie die Antwort auf meine Frage, was sie überhaupt ist, wie man sie definiert. Daraufhin wird das Wort Propaganda in seine Einzelteile zerlegt um für den logischen Fortlauf meiner wissenschaftlichen Arbeit zu sorgen, auch verschiedene Formen von Manipulation werden aufgezeigt. Das dritte Kapitel beinhaltet geschichtliche Hintergründe für das Entstehen des Auftrags der Regierung. Die Frage, wieso die Farmer in so eine unglückliche Lage kommen konnten, wird geklärt. Im letzten Kapitel komme ich schließlich auf die Gründung, Ziele und Arbeit der Fotografen und Fotografinnen der FSA zu sprechen. Ich untersuche die Beziehungen zwischen Roy Stryker, den Fotografen und der Regierung und versuche aufzuklären, ob es sich dabei tatsächlich um Propaganda der Regierung handelt oder um unvoreingenommene Dokumentarfotografie.

Abstract Englisch

This work is about the photographic project Farm Security Administration (1935-1943), which was authorized by President Roosevelt. In the first chapter I discuss the documentary photography and I focus mainly on authors such as Susan Sontag, Abigail Solomon-Godeau and William Stott. In addition, I include a theoretical insight into the evolutionary history of documentary photography and a definition of the genre. The word propaganda is broken down into its component parts in order to provide a framework for this thesis, including various forms of manipulation. The third chapter provides historical background on the emergence of ?government in this era. The question why farmers could come in such an unfortunate situation is clarified. In the last chapter I finally analyse the establishment, aims and work of the photographers of the FSA. I examine the relationship between Roy Stryker, the government and the photographers of the FSA and I try to elucidate whether this actually is government propaganda or unbiased documentary photography.

7. Quellen

Selbstständige Literatur

Adams, Willi Paul (Hg.), *Fischer-Weltgeschichte. 30. Die Vereinigten Staaten von Amerika*, Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag¹⁹ 2003.

Adams, Willi Paul, *Die USA im 20. Jahrhundert*, München: Oldenburg 2008.

Agee, James/ Walker Evans, *Preisen will ich die großen Männer*, Berlin: Die andere Bibliothek 2013.

Allen, Frederick Lewis, *The Big Change. America transforms itself 1900-1950*, New York: Harper 1952.

Baacke, Annika, „Fotografie zwischen Kunst und Dokumentation, Objektivität und Ästhetik, Kontinuität und Veränderung im Werk von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt“, Diss. Geschichts- und Kulturwissenschaften Berlin: Epubli GmbH 2014.

Baatz, Wilfried, *Geschichte der Fotografie*, Köln: Dumont3 2002.

Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt: Suhrkamp14 2012.

Batinic, Bernad/ Markus Appel, *Medienpsychologie*, Berlin/ Heidelberg: Springer Medizin Verlag Heidelberg 2008.

Bendavid-Val, Leah, *Photographie und Propaganda. Die 30er Jahre in den USA und der UdSSR; „Propaganda & dreams“*, Zürich [u.a.]: Ed. Stemmler 1999.

Bernays, Edward, *Propaganda. Die Kunst der Public Relations*, Freiburg: Orange Press4 2013.

Bernd Stiegler, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Philipp Reclam 2010.

Brauchitsch, Boris von, *Kleine Geschichte der Fotografie*, Stuttgart: Reclam 2002.

Caldwell, Erskine/ Margaret Bourke-White, *You have seen their faces*, Athen [u.a.]: University of Georgia Press 1995.

Clark, Toby, *Kunst und Propaganda. Das politische Bild im 20. Jahrhundert*, Köln: Dumont 1997.

Czech, Hans-Jörg/ Nikola Doll, *Kunst und Propaganda. Im Streit der Nationen 1930-1945*, Dresden: Sandstein Verlag 2007.

Mellow, James, *Walker Evans*, New York: Basic Books 1999.

- Doherty, R. J., *Sozialdokumentarische Photographie in den USA*, Luzern: Bucher 1974.
- Ernst, Peter, *Germanistische Sprachwissenschaft. Eine Einführung in die synchrone Sprachwissenschaft des Deutschen*, Wien: Facultas.WUV2 2011.
- Fearon, Peter, *War, Prosperity and depression. The U. S. Economy 1917-45*, Oxford 1987.
- Fleischhauer, Carl (Hg.)/ Lawrence W. Levine, *Documenting Amerika. 1935-1943*, Berkeley [u.a.]: University of California Press 1988.
- Goffman, Erving, *Rahmen-Analyse: ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt: Suhrkamp 1996.
- Gombrich, E. H., *Die Geschichte der Kunst*, Berlin: Phaidon Verlag 16 1996.
- Heideking, Jürgen/ Christof Mauch, *Geschichte der USA*, Tübingen/ Basel: Francke 6 2008.
- Hohenberger, Eva, *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 1998.
- Hoy, Anne H., *Enzyklopädie der Fotografie. Die Geschichte, die Technik, die Kunst, die Zukunft*, Hamburg: National Geographic 2006.
- Ingersent, Ken A./ A.J. Rayner, *Agricultural Policy in Western Europe and the United States*, Cheltenham/ Northampton: Elgar 1999.
- Kennedy, Roger G., *When Art worked. The New Deal, Art, and Democracy*, New York: Rizzoli International Publications 2009.
- Kidd, Stuart, *Farm Security Administration Photography, The Rural South, and the Dynamics of Image-Making 1935-1943*, Lewiston/ New York [u.a.]: Edwin Mellen Press 2004.
- Latschbacher, Andrea, *Pressefotografie im spanischen Bürgerkrieg: Robert Capa und sein Fallender Soldat*, Saarbrücken: AV Akademikerverlag 2013.
- Leicht, Michael, *Wie Katie Tingle sich weigerte, ordentlich zu posieren und Walker Evans darüber nicht grollte*, Bielefeld: transcript Verlag 2006.
- Leppmann, Wolfgang, *Die Roaring Twenties. Amerikas wilde Jahre*, München: Paul List Verlag 1992.
- Löffelholz, Martin/ Christian Trippe/ Andrea C. Hoffmann (Hg.), *Kriegs und Krisenberichterstattung*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008.
- Lothar, Kolmer, *Die Kunst der Manipulation*, Salzburg: ecowin Verlag 2006.
- McElvaine, Robert, *The Great Depression. America, 1929-1941*, New York: Three Rivers Press 1993.

- Meier, Christian, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, Dresden: VEB Verlag der Kunst 1990.
- Natanson, Nicholas, *The Black Image in the New Deal: The Policies of FSA Photography*. Tennessee: University of Tennessee Press 1992.
- Newhall, Beaumont, *Geschichte der Photographie*, München: Schirmer-Mosel Verlag 1998.
- Neumann, Pia, *Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik*, Frankfurt: Lang 1996.
- Ottmar, Jan/ Roman Köster/ Werner Plumpe, *Die große Depression: die Weltwirtschaftskrise 1929 - 1939*, Frankfurt [u.a.]: Campus-Verlag 2014.
- Polenberg, Richard, *The Era of Franklin D. Roosevelt, 1933-1945. A Brief History with Documents, 1933-1945*, Boston: Bedford/ St. Martin`s 2000.
- Pressler, Florian, *Die erste Weltwirtschaftskrise. Eine kleine Geschichte der großen Depression*, München: Verlag Beck 2013.
- Smiley, Gene (Hg.), *Rethinking the Great Depression. A new View of Its Causes and Consequences*, Chicago: Dee 2002.
- Sontag, Susan, *Über Fotografie*, Frankfurt: Fischer Verlag 18 2008.
- Sontag, Susan, *Das Leiden der anderen betrachten*, Frankfurt: Fischer Verlag 3 2010.
- Stange, Maren, *Symbols of ideal life. Social documentary photography in America 1890-1950*, Cambridge: Cambridge University Press 1989.
- Steinbeck, John, *The Grapes of Wrath*, New York: Knopf³ ca. 1995.
- Stiegler, Bernd, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Philipp Reclam 2010.
- Stott, William, *Documentary Expression and Thirties America*, New York: Oxford Univ. Press 1973.
- Strandroth, Cecilia, *In search of the Pure Photograph. A historiographic Study of the Farm Security Administration, Walker Evans, and the Survey Histories of Photography*, Uppsala: Fronton 2007.
- Stumberger, Rudolf, *Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900-1945*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2007.
- Vachon, John, *John Vachon´s America: photographs and letters from the Depression to World War II*, Berkeley: University of California Press 2003.

Willis, James F./ Martin L. Primack, *An economic history of the United States*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1989.

Wood Gray/ Richard Hofstadter, *An Outline of American History*, Washington: United States Information Agency 1990.

Zimmermann, Bernhard, *Europa und die griechische Tragödie. Vom kultischen Spiel zum Theater der Gegenwart*, Frankfurt: Fischer 2000.

Unselbstständige Literatur

Anders, Günther, „Welt im Bild“, in: *Texte zur Medientheorie*, Hg. Günter Helmes/ Werner Köster, München: Philipp Reclam 2002, S. 293-295.

Baudrillard, Jean, „Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität“, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, Bernd Steigerl (Hg.), Stuttgart: Reclam 2010, S. 50-58.

Carlebach, Michael L., „Documentary and Propaganda: The Photographs of the Farm Security Administration“, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 1 April 1988, Vol.8, S. 6-25.

Gehrau, Volker/ Alexander Görke, „Alarm im Wohnzimmer. Wie sich die Mediennutzung in Krisenzeiten ändert“, in: *Kriegs- und Krisenberichterstattung*, Hg. Martin Löffelholz/ Christian Trippe/ Andrea C. Hoffmann, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008, S. 292-296.

Haller, Michael, „Scheinbar authentisch. Was Bilder von Kriegen und Krisen nicht leisten können“, in: *Kriegs- und Krisenberichterstattung*, Hg. Martin Löffelholz/ Christian Trippe/ Andrea C. Hoffmann, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008, S. 271-276.

Hewitson, James, „Documenting Disasters: Rothstein's Steer Scull and the use of Photographic Evidence in Environmental and Political Narratives“, in: *Photographs, Histories, and Meanings*, Hg. Marlene Kadar, Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 43-58.

Junker, Detlef, „Weltwirtschaftskrise, New Deal, Zweiter Weltkrieg, 1929- 1945“, in: *Länderbericht USA. Geschichte, Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur*, Hg. Peter Lösche/ Hans Dietrich von Löffelholz, Frankfurt: Campus Verlag 2004, S. 129- 153.

Kulesa, Detlef, „Let Us Now Praise Famous Men. Documentary's Virtuosity“, in: *Englisch-Amerikanische Studien* 1987/12, Hg.: Gesellschaft für die Herausgabe der Englisch-Amerikanischen Studien. Köln: Pahl-Rugenstein, Bd. 34.

Lethen, Helmut, „Der Schatten des Fotografen“, in: *Figurationen* 2004/ Vol5 (2), S. 83-104.

Lunenfeld, Peter, „Digitale Fotografie. Das dubitative Bild“, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, Hg. Bernd Stiegler, Stuttgart: Philipp Reclam 2010, S. 344-361

Paul, Arno, „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln“, in: *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Hg. Helmar Klier, Darmstadt: 1981, S. 208-237.

Rebbert, Karin, „Fotografischer Auftragsdokumentarismus der Farm Security Administration“, in: *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Hg. Karin Gludovatz, Wien: MUMOK – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2004, S. 127-154.

Solomon-Godeau, Abigail, „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie“, in: *Diskurse der Fotografie*, Herta Wolf, Frankfurt: Suhrkamp 2003, S. 53-74.

Wiegold, Thomas, „Bloß kein Kampfeinsatz! Wie Krisenberichterstattung die Politik beeinflusst“, in: *Kriegs- und Krisenberichterstattung*, Hg. Martin Löffelholz/ Christian Trippe/ Andrea C. Hoffmann, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008, S. 287-289.

Internetquellen

Bender, Stephan (Hg.), „Vom Underdog zum Selfmademan. Die Biografie von Henry Ford“, *Henry Ford. Ein außergewöhnlicher Manager, Geschäftsmann und Erfinder-Henry Ford*, <http://henry-ford.net/deutsch/biografie.html> , 07.11.2015.

Bibliographisches Institut GmbH (Hg.), *Duden. Die deutsche Rechtschreibung*, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Dokument> 2013, 26.01.2015.

Bibliographisches Institut GmbH (Hg.), *Duden. Die deutsche Rechtschreibung*, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Fotografie> 2013, 03.12.2014.

Bibliographisches Institut GmbH (Hg.), *Duden. Die deutsche Rechtschreibung*, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Propaganda> 2013, 08.01.2015.

Dapd/cl, „Weltweit älteste Höhlenmalerei entdeckt“, *Die Welt*, Hg. Stefan Aust, <http://www.welt.de/wissenschaft/article106309538/Weltweit-aelteste-Hoehlenmalerei-entdeckt.html> 2012, 03.12.2014.

Dotson, Bob, Interview mit Florence Thompson, http://www.today.com/id/51067427/ns/today-today_books/t/american-story-mona-lisa-dust-bowl-never-lost-hope/ 28.01.2015.

Gärtner, Reinhold, *Politik Lexikon für junge Leute*, Verlag Jungbrunnen Wien 2008, i.A. des österreichischen Bildungsministeriums, <http://www.politik-lexikon.at/propaganda/> 2008, 22.12.2014.

Grothe, Solveig, „Erste US-Kriegsberichterstatterin. Frau unter Feuer“, *Spiegel Online*, <http://www.spiegel.de/einestages/us-kriegsberichterstatterin-bourke-white-die-frau-die-auf-den-mond-wollte-a-951014.html> Jänner 2013, 21.12.2014.

Habermann, Clyde, „Reflections; 100 Years ago, a Penny bought the World”, *The New York Times*, <http://www.nytimes.com/2000/01/01/news/reflections-100-years-ago-a-penny-bought-the-world.html?module=Search&mabReward=relbias%3Aw%2C{%22%22%3A%22RI%3A12%22}> Jänner 2000, 18.11.2014.

Hertfelder, Thomas, „Unterwegs im Universum der Deutungen. Dorothea Langes Fotozyklus „Migrant Mother““, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 4/2007, Heft 1+2, <http://www.zeithistorische-forschungen.de/1+2-2007/id=4520> 2007, 28.01.2015.

Hertfelder, „Unterwegs im Universum der Deutungen. Dorothea Langes Fotozyklus „Migrant Mother““, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, <http://www.zeithistorische-forschungen.de/1+2-2007/id=4520> 2007, 28.01.2015.
Kodak (Hg.), „Geschichte von Kodak. 1930-1959“, *Kodak*, http://www.kodak.de/ek/DE/de/About_Kodak/Our_Company/1930-1959.htm 2010, 22.12.2014.

Paeger, Jürgen(Hg.), „Vom Bauern zur industriellen Landwirtschaft“, *Ökosystem Erde*, http://www.oekosystem-erde.de/html/industrielle_landwirtschaft.html 2006-2014, 17.11.2014.

Paul, Gerhard, „Visual History. Version 2.0“, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, http://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_2.0_Gerhard_Paul#Zitation 2012, 28.01.2015.

Springer Gabler Verlag (Hg.), Gabler *Wirtschaftslexikon. Das Wissen der Experten*, <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Definition/unterschwellige-werbung.html>, 08.12.2015.

The Metropolitan Museum of Art (Hg.), „Subway Passengers. Walker Evans (American 1903-1975)“, *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1971.646.18> 2006, 24.01.2015.

Thierjung, Irene, „Die Simpsons als Kriegs-Propheten. Jenseits: In Syrien wird die Kunde verbreitet, dass die US-Fernsehserie am Aufstand schuld wäre“, *Kurier*, <http://kurier.at/politik/ausland/syrien-die-simpsons-als-kriegs-propheten/64.467.989> Mai 2014, 22.12.2014.

The Dolph Briscoe Center for American History (Hg.) „Energy and natural Resources-Standard Oil Co. (New Jersey) Photography Project Gallery“, *The University of Texas at Austin*, http://www.cah.utexas.edu/collections/standardoil_gallery.php, 18.12.2014

U.S. Department of State (Hg.), *US Geschichte. Wirtschaftskrise und New Deal*, United States Diplomatic Mission to Germany, <http://usa.usembassy.de/geschichte-depression.htm> 2008, 25.11.2014.

Medien

Bildquellen

Abb. 1 Highsmith, Carol M. „Aerial view of New York City, in which the World Trade Center Twin Towers is prominent”, 1946, Library of Congress (Foto Nr. LC-DIG-highsm-14358)

Abb. 2 Hill, William Ely, „My Wife and my Mother in Law“, 1915,
<http://mathworld.wolfram.com/YoungGirl-OldWomanIllusion.html>, 25.01.2015.

Abb. 3 Capa, Robert, Fallender Soldat, 1936, in: Baatz, Wilfried, *Geschichte der Fotografie*, Köln: Dumont3 2002, S. 114.

Abb. 4 Hine, Lewis W., aus seinem Buch „Men at Work“ 1932,
http://www.huffingtonpost.com/peter-dreier/the-radical-images-of-lew_b_5893064.html, 25.01.2015.

Abb. 5 World Press Photo Galerie © World Press Photo,
<http://www.archive.worldpressphoto.org/years>, 18.01.2015.

Abb. 6 The Simpsons: aus Staffel 12, Episode 262 „New Kids on the Bleech“ 2001.

Abb. 7 Lee, James P. “Homeless shantytown known as Hooverville, foot of S. Atlantic St. near the Skinner and Eddy Shipyards, Seattle, Washington, June 10, 1937”, 1937,
<http://digitalcollections.lib.washington.edu/cdm/ref/collection/lee/id/83> 17.01.2015.

Abb. 8 Fotograf unbekannt, “One of South Dakota's "black blizzards"”, Library of Congress, Washington (Bild Nr. LC-USZ62-95674)

Abb. 9 Fotograf unbekannt, “New York, New York. Bread line beside the Brooklyn Bridge approach”, Library of Congress, Washington zw. 1930 und 1935 (Foto Nr. D.C., LC-USW33-035391-ZC), <http://www.loc.gov/pictures/item/owi2001046116/PP/>, 18.01.2015.

Abb. 10 in: Feiler, Arthur, *Amerika-Europa, Erklärungen einer Reise*, Salzwasser Verlag 2012, S. 63,
http://books.google.at/books?id=R3HRqupW7vUC&pg=PA64&lpg=PA64&dq=sklaven+wurden+zu+p%C3%A4chtern+in+amerika&source=bl&ots=V_HyTtstqg&sig=CfHiNRwUhmY1ww8u3FWzUCSJFE&hl=de&sa=X&ei=DiV8VO3qKcnXat2PgsAE&ved=0CDQQ6AEwAw#v=onepage&q=sklaven%20wurden%20zu%20p%C3%A4chtern%20in%20amerika&f=true

Abb. 11: “The Dust Bowl”, <http://www.english.illinois.edu/maps/depression/dustbowl.htm>, 01.12.2014.

Abb. 12 Lange, Dorothea, “Family of nine from Fort Smith, Arkansas, trying to repair their car on road between Phoenix and Yuma, Arizona. On their way to try to find work in the California harvests”, Mai 1937, Library of Congress, Washington (Bild Nr. LC-DIG-fsa-8b31910).

Abb. 13 Lange, Dorothea, "Broke, baby sick, and car trouble!", Februar 1937, Library of Congress, Washington (Bild Nr. LC-DIG-fsa-8b38633)

Abb.14 Shahn, Ben, „Cotton Pickers“, Pulaski County, Arkansas, Oktober 1935, in: Fleischhauer, Carl/ Beverly W. Brannan, Documenting America. 1935-1943, Berkeley [u.a.]: University of California Press 1988, S. 339.

Abb. 15 Fotograf unbekannt, „Dust Storm“, Mai 1937, Library of Congress, Washington (Bild Nr. LC-USF34- 014753).

Abb. 16 Fotograf unbekannt, „Red Cross volunteers wearing dust masks“, Kansas State Historical Society,
http://www.weru.ksu.edu/new_weru/multimedia/dustbowl/dustbowlpics.html, 15.01.2015.

Abb. 17 Rothstein, Arthur, The bleached skull of a steer on the dry sun-baked earth of the South Dakota Badlands, Mai 1936, LC-DIG-fsa-8b27761.

Abb. 18 Rothstein, Arthur, „Dry and parched earth in the Badlands“, South Dakota 1936, gefunden in: Bendavid-Val, Leah, Photographie und Propaganda. Die 30er Jahre in den USA und der UdSSR <Propaganda & dreams>, Zürich [u.a.]: Ed Stemmler 1999, S. 52.

Abb. 19 Lange, Dorothea, „Migrant Mother,“ 1936, Library of Congress, Washington (Bild Nr. LC-DIG-fsa-8b29516).

Abb. 20 Rothstein, Arthur, „Farmer and sons walking in the face of a dust storm“, Oklahoma April 1936, Library of Congress, Washington (Bild Nr. LC-DIG-ppmsc-00241).

Abb. 21 Fotograf unbekannt, „I want you for the U.S. Army“, 1917,
<http://www.loc.gov/exhibits/treasures/trm015.html>, 22.01.2015.

Radio

American President: Presidential Speech Archive, University of Virginia (Hg.), The Miller Center, <http://millercenter.org/president/speeches#fdroosevelt> , 25.11.2014.

Interview

Hurley, Jack F., Interview mit Roy Stryker, 1972, Text online unter www.americansuburbx.com/2010/01/theory-interview-with-roy-stryker-1972.html 2010, 18.12.2014.

Video

Dust Bowl, History.com (Hg.), USA 2009, <http://www.history.com/topics/dust-bowl> 22.12.2014.

Film

The Grapes of Wrath, Regie: John Ford, USA 1940.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Lebenslauf

Daten zur Person:

Name:

Hauer Tina

Ausbildung:

1991-1995

Volksschule in Markt Piesting und Oberndorf/Melk

1995-1999

Hauptschule in Oberndorf

1999-2003

Bundesoberstufenrealgymnasium mit Schwerpunkt

Bildnerische Erziehung in Scheibbs – Matura 2003

Oktober 2003-Juni 2005

Architekturstudium an der Technischen Universität Wien

12.2005 -10.2006

Tätigkeit als Zugbegleiterin bei der Firma Wagon Lits

September 2006-Februar 2009

Ausbildung zur Fotografin an der künstlerischen VHS Wien

seit 10.2006

Studium der Theater-Film- und Medienwissenschaften

seit 02.2014

selbstständige Fotografin

Diverses:

Sonstige Arbeitstätigkeiten:

Landwirtschaftliche Hilfsarbeit, Gastgewerbe,

Gemeindearbeit, Bäckerei, Call Center, Promoterin,

Interessen:

Reisen, Lesen, Fotografieren, Schwimmen, Musik hören, Fernsehen,
Filme schauen, Zeichnen, Malen, ...